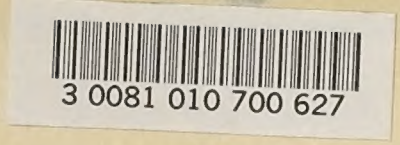
PR
2889
.D4
v.53


3 0081 010 700 627

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296944 v.53

PR
2889
.D4
v.53

296944

Date Due

Demco 293-5

Der Schauspieler J. F. H. Brockmann als Hamlet.

Nach einem Gips-Relief von Rachette aus dem Jahre 1776 oder 1777.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

DREIUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

MIT ZWEI TAFELN

BERLIN
VERLAG VON GEORG REIMER
1917

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Max Förster,** Leipzig, Sedanstrasse 4.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 10 M. zuzüglich 35 Pf. Porto (fürs Ausland 95 Pf.) an die **Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38.** Für Subskribenten und im Laden beträgt der Preis 12 M.

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse an die Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38, zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.53

296944

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht des Präsidenten V

Festvortrag.

Shakespeare-Regie. Von Max Martersteig X

Aufsätze.

Die Staatsidee Shakespeares in «Richard II.» Von Josef Kohler 1
Imogen auf den Aran-Inseln. Von Alois Brandl 13
Exegetische Bemerkungen zu «All's Well that Ends Well». Von L. Kellner 35
«Wit's Academy», eine Sammlung von Scherzfragen. Von Rose Cords 49
Verdi und Shakespeare. Von Edgar Istel 69

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeare-Vorträge in Ungarn zur dreihundertjährigen Wende seines Todes (D. Rózsa) 125
Brockmann als Hamlet (A. Köster) 128
Eine Hamlet-Aufführung auf Kronborg (S. Michaëlis) 131
Shakespeare-Jubiläum in Ungarn 133

Nekrolog.

Gregor Sarrazin (O. L. Jiriczek) 136

Theaterschau.

Züricher Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1916 (R. Révy) . . . 139
Shakespeare auf der englischen Bühne des frühen 19. Jahrhunderts (E. L. Stahl) 159
«Viel Lärm um Nichts» und «Maß für Maß» auf der Shakespearebühne am Hoftheater in Weimar (W. Jürgens) 174
«Wie es Euch gefällt» (A. Winds) 181
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen 1916 . . 184

Zeitschriftenschau.

Von Carl Grabau: I. Das Drama vor Shakespeare (Zu den Towneley-Spielen. «The Harrowing of Hell.» Henry Medwall. John Heywood. John Rastell. Sebastian Westcote. John Lyly. Robert Greene. Antony Munday. Zur Stoffgeschichte des elisabethanischen Dramas) 188

Seite

II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths (E. Spenser. Goldings Ovidübersetzung) 192
III. Shakespeares Dramen («Verlorene Liebesmüh». «Romeo und Julia». «Sommernachtstraum». Die Königsdramen. «Der Kaufmann von Venedig». «Viel Lärm um Nichts». «Wie es Euch gefällt». «Was Ihr wollt». «Ende gut, alles gut». «Julius Cäsar». «Hamlet». «Lear». «Macbeth». «Troilus und Cressida». «Der Sturm». «Pericles») 194
IV. Die Sonette 202
V. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst (Zu Shakespeares Leben. Zur Entstehung der Folio von 1623. Zur Technik Shakespeares. Shakespeare und die Renaissance) 204
VI. Shakespeares Zeitgenossen (Ben Jonson. George Chapman. Philip Massinger. Thomas Heywood. Henry Glapthorne. «Caesar's Revenge». Englische Madrigalkunst. Robert Chester) 207
VII. Zur englischen Bühne 211
VIII. Zur Bibliographie 212
IX. Nachwirken Shakespeares (Anspielungen auf Shakespeare. Pope und Shakespeare. Shakespeare und England. Shakespeare und Frankreich. Shakespeare und Rußland. Shakespeare und Ungarn. «Deutschland ist Hamlet». Zur deutschen Shakespeare-Übersetzung. Der Krieg. Die Dreihundertjahrfeier) 213

Shakespeare-Bibliographie[1]).

Von Hans Daffis. I. Gesamtausgaben 230
II. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen 231
III. Nichtdramatische Werke 241
IV. Shakespeareana 242
Namen- und Sachregister zu Band LIII. Von Hede Märkel 254

Verzeichnis der Abbildungen.

Der Schauspieler J. F. H. Brockmann als Hamlet . . . . . Titelbild
Das Shakespeare-Festspiel auf Kronborg . . . . . S. 131

---

[1]) Die Fortsetzung der Bibliographie sowie die Bücherschau und dramaturgische Rundschau folgt im nächsten Bande.

Jahresbericht

erstattet durch den Präsidenten.

Der Ernst der Zeit erlaubt keine Feste. Aber die Arbeit der Volksbildung und Geistesstärkung muß weitergehen, denn nur durch den Geist vermögen wir die Masse der Feinde zu überwinden.

So erneut unsere Gesellschaft trotz Fortdauer des Krieges die alte Friedensgewohnheit, die Jahresversammlung durch einen Vortrag, als ein *nutrimentum spiritus*, bedeutsamer zu machen. Was wir im Namen Shakespeares als letztes Ziel tatsächlich anstreben, ist die Pflege des deutschen Poesietheaters, das als gesprochene und geschaute Literatur veredelnder Art besonders für unsere Städte einen gewaltigen Kulturschatz darstellt. Da ist es uns wertvoll, daß einer unserer ersten Theaterleiter heute gekommen ist, um von vieljährigen Erfahrungen, Bestrebungen und Fortschritten bei der Wiedergabe Shakespeares zu erzählen. Herr Geheimrat und Intendant Martersteig, der über den «Schauspieler, ein künstlerisches Problem» und über «Das deutsche Theater des 19. Jahrhunderts» mit weitem Ausblick geschrieben hat, ist uns längst nicht bloß ein Bekannter, sondern ein sympathisches Programm; wir freuen uns, in dieser Stunde neues Martersteigisches Wissen und Wollen zu erkunden.

Das Großherzogliche Hoftheater dieser Stadt, immer gütig und gastlich gegen unsere Gesellschaft, hat «Verlorene Liebesmüh'» für uns angesetzt, ein Frühwerk Shakespeares, worin er noch in romantischer Gestaltungslust schwelgt, während er sich ja später immer mehr in die Probleme der Sitten- und Weltordnung versenkte. Dennoch läßt er bereits in dieser Jugendkomödie da und dort einen erziehlichen Wink durchspüren; so wenn er der beredtesten Person des Stückes lehrhafte Verse über ideale Weiblichkeit in den Mund legt:

Aus Frauenaugen zieh' ich diese Lehre:
Sie sprüh'n das echte Feuer des Prometheus;
Sie sind das Buch, die Kunst, die hohe Schule,
Die alle Welt besonnt, umschlingt und nährt.

Die Stelle mag uns an die großartige Caritas-Tätigkeit unserer Frauen in der Gegenwart erinnern. Sie gewährt zugleich ein Beispiel für die praktische Wirkung, die der englische Schriftsteller schon in Shakespeares Zeit mit Vorliebe anstrebte und, wenn er bei den Gebildeten Erfolg haben wollte, anstreben mußte. Ist doch Spensers «Feenkönigin» nicht etwa ein Märchenepos, wie der Titel erwarten läßt, sondern eine konfessionell-politische Tendenzschrift ersten Ranges; hat sich doch Sydneys «Arcadia», die als ein Schäferroman auftritt, auf weite Strecken hin als ein Lehrbuch der Staatskunst erwiesen. Bei Shakespeare selber wandelten sich die Königsdramen, je länger er daran schrieb, um so fühlbarer in einen Fürstenspiegel, der im Bilde des Musterkönigs Heinrich V. und in der Weissagung über Jakob I. am Ende von «Heinrich VIII.» gipfelt. Bis auf den heutigen Tag hat die englische Literatur weniger ästhetisch sein wollen als vielmehr imperativisch; sie erschöpfte sich nicht im Ergötzen, sondern ergötzte, um zu beeinflussen. Der Engländer ist an solche Haltung seiner Dichter jetzt derart gewöhnt, daß er einen schlichten Volkserzieher wie Wordsworth, an dem Goethe glatt vorüberging, weit über den glänzenden Menschen- und Geistermaler Byron stellt, den Goethe aufs wärmste bewunderte. Jedem unserer jungen Anglisten, die in friedlichen Tagen nach England zogen und mit dortigen Kommilitonen sich mischten, fiel dieser Unterschied im literarischen Tun und Urteil auf. Die Macht, die das britische Schrifttum heutzutage zur Verwunderung Deutschlands in der Welt entfaltet, ist durch eine Vorbereitung und Gewöhnung von Jahrhunderten errungen; starke Ansätze zu solcher Schreibweise sind bereits bei Shakespeare zu beobachten.

Das Jahrbuch unserer Gesellschaft geht weiter, unbeirrt durch tausend Kriegstage. Trotz der Erschwerung des Verkehrs mit dem Ausland ist es gelungen, die Bibliographie für die letzten drei Jahre mit mäßigen Lücken nachzutragen. Pünktlich wird der Band in wenigen Wochen erscheinen, nur etwas knapper im Umfang, denn alle Druckerkosten sind außerordentlich gestiegen. Wir müssen auch gefaßt sein, daß uns in der Zukunft die Verhältnisse zwingen werden, zu sparen und manches geliebte Stück Alexandrinertum hintanzusetzen, um die Kraft auf die wissenschaftlichen Lebensaufgaben zusammenzuhalten.

Weiter geht auch die Fahnentreue unserer Mitglieder. Seit dem 1. April 1916 sind 17 ausgeschieden oder gestorben; dagegen haben wir die unter den heutigen Verhältnissen doppelt erfreuliche

Tatsache zu vermelden, daß seitdem die stattliche Zahl von 37 neuen Mitgliedern unserer Gesellschaft beigetreten ist. Alle unsere Gönner, die sich durch die Kriegsläufte nicht abhalten ließen, unsere Tagung persönlich zu beehren, begrüßen wir mit wärmstem Willkomm! Nicht wenige von unseren Leuten, die im Felde stehen, haben uns schriftliche Zeichen der Anteilnahme gesandt, in Prosa und in Versen; es zeigt sich dabei abermals auf merkwürdige Art, wie der Geist Shakespeares seine Verehrer vaterlandstreu und heldenhaft macht, auch gegen Albion. Mag das ganze Angelsachsentum brudermörderisch gegen die deutschen Stämme anstürmen, unser Volk wird, indem es sich auf das schärfste wehrt, nicht aufhören, der allgemein menschlichen Größe des «Hamlet-» und «Lear»-Dichters zu huldigen. Angesichts dieser Tat zerfallen die Schmähworte, mit denen die Feinde den deutschen Ehrenschild bewerfen, um uns als eine Horde der Unkultur hinzustellen, in Lächerlichkeit; sie alle vermögen es mit Goethe oder Wagner oder Dürer nicht annähernd ähnlich zu halten.

Übrigens hat unsere Gesellschaft ihre Aufmerksamkeit niemals auf Shakespeare allein beschränkt. Sie wäre nicht eine deutsche Gesellschaft, wenn sie nicht auch die großartige Arbeit studierte, durch die unsere Klassiker ihn für unser Volk zum Sprechen brachten und eine Dramatik nach seinem Muster in unseren Theatern pflanzten. Da gebührt es sich denn, ein Jubiläum nicht zu vergessen, das einen entscheidenden Schritt bei jener einzigartigen Einbürgerung betrifft: gerade hundertfünfzig Jahre sind es her, seit Lessing die «Hamburgische Dramaturgie» begann. Im Jahre 1767 wies er an der Erscheinung von Hamlets Vater nach, wie gründlich sich Shakespeare auf die höchste Kunst des Dichters verstand, eine Welt der Einbildung mit allem Schein von Leibhaftigkeit auszustatten. Er zeigte, daß der angeblich wildwüchsige Shakespeare in Wirklichkeit der Poesielehre des Aristoteles besser entsprach als die französischen Regelautoren. Er verlangte zugleich ein originelles Schaffen, wie es der Elisabethaner geübt hatte, und nicht bloßes Borgen aus seinen Werken: «Shakespeare will studieret, nicht geplündert sein». Das waren die Trompetenstöße, die den «Götz» und die «Räuber» und unser poetisches Theater überhaupt hervorriefen. Das war eine Kritik von positiver Weisheit und zündender Führerkraft, an die wir heute mit Sehnsucht zurückdenken. Man merkt es den Sätzen an, wie sehr die Stürme des siebenjährigen Krieges das Denken Lessings und seiner Umgebung vom Äußerlichen auf das Wesentliche gerichtet hatten. In schwerster Zeit hat sich unser Volk die

reichsten Geistesschätze errungen; hoffentlich geht es wieder so in der Gegenwart!

Wie das Aufkommen, so ist aber auch der Fortbestand und Fortschritt des deutschen Poesietheaters für unsere Shakespeare-Gesellschaft ein Gegenstand besonderer Anteilnahme. Es könnte uns nimmer gleichgültig sein, wenn da, wo jetzt Shakespeare, Goethe, Schiller und ihr Gefolge den Ton angeben, nur mehr sensationelle Geschäftspraktiken herrschten. Darum sei hier, und zwar noch deutlicher, als es bereits im vorigen Jahre geschah, ein Wort zugunsten unseres dramatischen Nachwuchses gesagt. Als der Krieg ausbrach, war an einem Teil unserer Bühnen ein systematischer französischer Import im Zuge. Der Lustspieldichter der Mode war Shaw, und für seinen englischen Landsmann Wilde haben deutsche Spielhonorare die nachgelassenen Schulden mehr als beglichen. Vielleicht war dies verdient und unvermeidlich. Aber traurig war es unter allen Umständen, wie wenig Förderung daneben der deutsche Anfänger fand. Mühsam entdeckte er eine Stätte, wo er das große Erlebnis der Erstaufführung durchmachen konnte, ohne das ein Dramatiker sich weder richtig zu erkennen noch gedeihlich zu entwickeln vermag. An einer Privatbühne in München sagte mir der Direktor, daß ihm jedes Jahr durchschnittlich 1400 Stücke eingereicht werden — er sei nicht in der Lage, sie zu lesen oder lesen zu lassen, noch weniger eine Auslese aus ihnen aufzuführen. Von einem großen Berliner Theater weiß ich, daß es sogar 4000 solcher Stücke jährlich zu bekommen und wegzulegen pflegte. Ist das nicht Vergeudung nationaler Arbeit? Wenn auf tausend Nieten nur ein paar Treffer entfallen, ein paar lernfähige Talente, die sich zu geschickten — ich will nicht einmal sagen: zu gewichtigen Dramatikern vervollkommnen könnten, so ist für die Selbstausprägung deutschen Wesens, für die Unabhängigkeit unseres Theaters, für die Ehre unseres Volkes vor Mit- und Nachwelt und sogar in mancher realen Hinsicht vieles gewonnen. Damit sollen nicht etwa eigene Experimentiertheater gefordert werden. Probestücke können nur zwischen wohlerprobten einen Platz verlangen, sonst verderben sie den Zuschauer, den Darsteller und den Kritiker. Aber jeden Direktor an unseren 180 deutschen Theatern, der die Findermühe, die Ausstattungskosten und das Aufführungswagnis mit einigen Neulingen Jahr für Jahr nicht scheut, sollten Zuschauer und Zeitungen durch besondere Rücksicht und Anerkennung belohnen. Solchen Bühnenleitern gebühren Kränze und Preise! Freilich gehören an

ihre Seite auch Kritiker, die mit eingehendem Kunstverständnis und in schonender Form sowohl die Mängel als die guten Seiten des Stückes aufdecken. Wenn das klare Licht der Bühne und das kluge Wort der Belehrung richtig zusammenwirken, so muß wenigstens ein Teil der Autoren entweder sich vervollkommnen oder zu einer anderen, fruchtbringenderen Tätigkeit übergehen. Die bequeme Massenaufnahme ausländischer Dutzendware aber ist mit allen Mitteln des passiven und aktiven Widerstandes zu bekämpfen. Wie haben es die Londoner Schauspielhäuser zu Shakespeares Zeit hierin gehalten? Sie haben sich so gut wie ausschließlich auf englische Werke beschränkt. Man mag dies engherzig nennen und verächtlich auf viel krasses und plumpes Zeug hinweisen, das bei solchem Vorgehen auf die Bretter kam. Aber allmählich bildete sich doch eine Reihe gewandter Dramentechniker heraus, die den gewöhnlichen Hausbedarf deckten, und dann eine Gruppe hervorragender Dramendichter, deren Leistungen alsbald auch vom Ausland begehrt wurden, und endlich ein Weltgenie, das noch heute in allen Erdteilen für den englischen Namen eine ungeheure Propaganda macht. Hätten im damaligen London Franzosen und Italiener mit ihren Stücken, die anfangs viel gebildeter waren, das Vorrecht der Aufführung besessen, so wäre der junge Shakespeare nicht entfernt so angeregt und gehoben worden. Unter unseren Verhältnissen aber leiden nicht bloß die Anfänger im Stillen, sondern auch anerkannte Meister stehen verdrossen im Winkel und erklären, sie wollten nicht mehr «Spießruten laufen». Da muß irgendetwas in unserem Theaterwesen nicht ganz in Ordnung sein. Jedes Volk hat die Bühne, die es verdient, weil es sie bezahlt und beklatscht. Gewiß ragt alle höhere Literatur ins Kosmopolitische hinein; doch sie erreicht solche Höhe nur, wenn sie ganz tief im Heimatsboden wurzelt; und solche Bodenständigkeit wird nicht erreicht außer durch eine Inzucht, die man liebevoll nennen mag, oder hochmütig, oder borniert, die aber jedenfalls nachdrücklich sein muß. Das weitere über diesen Punkt ergänzt sich von selber durch die Geschichte unseres weltbürgerlich-deutschen Weimar.

Hiemit ist mein Bericht bei den Theateraufgaben unserer eigenen Zeit gelandet, wo Herrn Martersteig das Wort gebührt, durch berufliche Erfahrungen und hochverdienstliche Leistungen.

Shakespeare-Regie.

Vortrag zum Shakespearetag 1917

von

Max Martersteig.

In einem fruchtbarsten Wechselverhältnis steht seit ihrem Bestehen die Deutsche Shakespearegesellschaft zur deutschen Bühne. Empfing diese durch mehr als ein halbes Jahrhundert von den Shakespeareforschern und Shakespearefreunden eine Fülle wertvoller Anregungen, so hat hinwiederum das gar nicht ermüdende Interesse an der Arbeit der deutschen Bühne, unseren Shakespeare immer lebendiger und ausdrucksvoller in seiner unmittelbarsten und vorbezweckten Wirkung zu gestalten, stets die wärmste und dankbarste Teilnahme in diesem Kreise gefunden. Die deutsche Shakespearegesellschaft hat sich stets dazu bekannt, daß alles, was Drama heißt, seinen vollen Wert und seine — wenn ich so sagen darf — sozial-ethische Bedeutung erst empfängt, wenn es zur Einheit zusammenfließt mit der Forderung, die eine bestimmte Kulturstufe der Allgemeinheit an seine Schaubühne stellt. Das gilt in erster Linie von der Einheit der Gefühls- und Gedankenwelt des Dramas, die in jene fruchtbare Wechselwirkung treten muß mit der Gefühls- und Gedankenwelt des vorausgesetzten Zuschauerkreises, — für den wir immer noch den schlechten Namen «Publikum» gebrauchen, den aber der gewissenhafte Verwalter eines Theaters viel lieber als «Volk» ansprechen möchte. Als Volk in seiner Gesamtheit, als ein Ganzes, ein in seiner ursprünglichen Wesenheit Einiges und Unzerteiltes und in eben dieser ursprünglichen und ungeteilten Wesenheit auch einem einheitlichen Vollendungsziele zustrebend. Einem solchen «Volke» vermöchte die Schaubühne, deren Kunstmittel die unbestreitbar eindringlichsten sind, selbst noch in der Form nur sinn- und geschmackvoller Unterhaltung, seine eigentliche Menschenaufgabe nahe zu rücken: sittliche Frei-

heit sich zu gewinnen durch mitfühlendes, von Demut ebenso wie von Stolz, von religiöser Empfindung ebenso wie von Frohsinn, immer aber von Wahrhaftigkeit und Sinn für das Wirkliche getragenes Erfassen der Welt.

Wir wissen, daß diese Einheit unserem Volke fehlt, und dennoch setzen Drama und Schaubühne sie voraus, wenn sie ihre eigenste Wirksamkeit entfalten und an der Kultur ihres Volkes mitschaffen sollen. Unsere gesamte Dramaturgie — diesen Begriff im weitesten Sinne gefaßt — geht von dieser Voraussetzung aus. Ja, jede Frage der Kunst, berühre sie Dichtung, Musik, Malerei, Bau- und Denkmalkunst, bemüht sich, muß sich bemühen, jene Beziehung klarzulegen und als Ausgangspunkt des Schaffens zu nehmen. Aus ihr allein ergibt sich der eigentliche fruchtbare Moment, wo die seelischen Kräfte des Gestaltenden und die des Empfangenden zusammenfließen. Im andern Falle bleibt die Kunst eine isolierte Angelegenheit ästhetisch gestimmter Minoritäten und deren kritische Betrachtung unfruchtbarer Kritizismus. Ganz besonders aber hat, in alter und neuer Zeit, der dramatische Dichter, sofern er ein solcher war und nicht ein Lohn heischender Gaukler vor einer nur schaugierigen Menge, jene Voraussetzung angenommen als einen unzweifelhaften Tatbestand, als das Element, in welchem allein sein Schöpferwille sich manifestieren kann, welcher allein seinen Zweck ihm verbürgt und seinem Anstreben oder seinem Ehrgeiz Erfüllung winkt. Und von dieser Annahme ist erfüllt und getragen, was immer, seit dem Mündiggewordensein unserer neuzeitigen Schaubühne Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, Kleist, Hebbel, Wagner, Ibsen zur Kunst des Dramas und zur Aufgabe der Schaubühne, Gesetze suchend und Forderungen stellend, als die großen Erzieher der deutschen Seele gesprochen haben.

Dieser Forderung gegenüber wäre die Behauptung, daß die Beschaffenheit unseres heutigen Theaters im ganzen Umfang, also seine Leistung und seine Wirkung einbegriffen, einer solchen einheitlichen seelischen Bereitschaft der Empfänger begegnete, ein frevelhafter Illusionismus. Wir wissen, was ist: welche Waren dieser Markt auslegt und auslegen muß für seine Kundschaft, die Goethe im Vorspiel auf dem Theater zum «Faust» erschöpfend gekennzeichnet hat. Stellen wir nun doch fest, daß Shakespeare auf unseren Bühnen nicht nur in Kraft und Fülle sich behauptet, daß sein Werk auf ihnen vielmehr immer noch anwächst, an Anzahl der Aufführungen, an Macht der Wirkung und auch an künstlerischer Gestaltung, so er-

gibt sich die Aufgabe, die ich mir für diese Ausführungen vor Ihnen. vor der engeren «Shakespeare-Gemeinde» des deutschen Volks, gestellt habe. Ich habe ihr die Aufschrift «Shakespeare-Regie» gegeben; aber der Auftakt meiner Worte sagt Ihnen wohl schon, daß ich hier das Lehnwort «Regie» in jenem weiteren Sinne verstanden sehen möchte, der einen ganzen Komplex dramaturgischer Erfahrungen und Ziele, Gesetzmäßigkeiten und Entwicklungssorgen umfaßt, und der gleichwohl — oder gerade deshalb — dem gewissenhaften Theaterleiter von heute zur Verpflichtung wird. Denn wir wollen doch an der erwähnten, von unseren Großen uns gewiesenen erzieherischen Aufgabe der Schaubühne festhalten, trotz aller bedrohlichen Zeichen unseres gegenwärtigen Weltzustandes, der, auch ohne die furchtbare Katastrophe dieses Kriegs und vor ihm schon, auf fast allen Gebieten menschlicher Strebungen die furchtbare, jetzt nur noch deutlicher, erschreckender gewordene Kluft zwischen Sein und Sollen, zwischen überkommener geglaubter und gelebter Zweckerfüllung unseres Daseins aufweist. Ist doch die dramatische Kunst und eine nur im Dienste dieser stehende Schaubühne bei allen Kulturvölkern gerade eines der bewegungsmächtigsten Mittel gewesen, eben jene Kluft, die, weiter oder schmäler, tiefer oder flacher, einmal in jeder völkischen Entwicklung sich auftat, zu überbrücken. Der Wille zum Drama, das ist ja der Wille, in der Widerspiegelung gewichtiger Lebensprozesse auf der Schaubühne — mögen sie die ganze Volkheit angehen oder nur den engeren Kreis zusammenstoßender Individuen —, unser Verhältnis zu Gott und Welt darzulegen, ans Licht zu heben zu erschütternder Einsicht, oder aus ihr erlösende Zuversicht auf die Macht unserer Seele davonzutragen.

Als Möglichkeit wenigstens halten wir darum an der erzieherischen Aufgabe der Schaubühne fest. Jeder leidliche Pädagog weiß jedoch, daß man Kindern nie sagen soll: man wolle sie erziehen. Und Shakespeare wußte das besser als alle und vor allen Pädagogen. Auch in seinem Kunstwerk ist das Erziehungsziel vorgelebt, hoch erhebend in seinen erreichbaren Erfüllungen der Seele, tief erschütternd in der Entfesselung der dämonischen und verderbenden Leidenschaften; daneben aber breitet er Glanz und Freude, Farbe und Humor und spannt berückend süße Verklärung über Irrungen und Wirrungen des Menschendaseins und des Waltens der Natur.

So zunächst ist er Erfüllung heischende Aufgabe für den Regisseur und tritt ihm mit dem Gebot entgegen: Laß diese reiche,

tiefbewegte Welt, die ich dir, in stumme Lettern gebannt, übergebe, wirklich lebendig und laut werden durch deine Kunst und deine Künstler. Verwirre mir mein wohlerwogenes Gewebe nicht. Glaube auch nicht, unter Berufung auf Homer, daß ich zuweilen geschlafen habe. Wo du das vermutest, habe ich vielmehr nur mit Lächeln auf das große Kind gesehen, das ich durch Rührung oder Erschütterung belehren wollte, und wußte immer, wie ich es auf die leichteste Art an mich fesselte. Da du aber vielleicht ein altklügeres Kind erziehen sollst und vermutlich in den drei Jahrhunderten, die dich von mir trennen, mancherlei Kunstgriffe erfunden und mancherlei Handwerkszeug, mit dem ich hantieren mußte, vervollkommnet hast, so gebe ich dir Vollmacht, deine in diesem Sinne bereicherte Erfahrung meinem Werke zuzuwenden.

Es soll nicht behauptet werden, dieses Bruchstück eines apokryphen Shakespearetestaments müsse allgemeine Billigung finden, aber ich glaube, es kennzeichnet den Standpunkt, den die Regiekunst unserer Tage dem Dichter gegenüber einnimmt. Wenn im eigentlichen Bühnentechnischen der Shakespeare-Inszenierungsfrage, wie gesagt worden ist, noch kein Prinzip sich durchgesetzt hat, so kann man hinsichtlich unseres Verhaltens dem dichterischen Inhalt gegenüber, auch was seine Konstruktion angeht, wohl von einem prinzipiellen Fortschritt reden. Wir wollen heute wirklich Shakespeare in seiner «Integrität», wenn diese auch eine etwas anders verstandene ist als die, vor der Goethe warnen zu müssen, die schon Lessing nicht empfehlen zu können meinte; die Integrität, die wir heute wollen, faßt die Geschlossenheit, die innere ideelle und die äußere der Handlung und den Einfluß aller, diesen beiden Zwecken notwendigen Motivierungen ins Auge. Und wir glauben, dieses Bestreben erwirkt nicht nur ein besseres Verständnis der Shakespearetechnik, sondern auch ein besseres der Shakespeareethik und verstärkt dadurch die seelennährenden Kräfte dieses hohen Werkes. Hat die Shakespearewissenschaft — und als eine solche darf man doch wohl die Riesensumme geleisteter ästhetischer und theoretischer Arbeit in diesem Kreise ansprechen — die Erreichung dieses Ziels immer gefordert, so hat nun auch die praktische Bühnenkunst, haben die mit Heftigkeit befehdeten und mit nicht minderer Heftigkeit verteidigten Bühnenexperimente der letzten zwanzig Jahre diese Einsicht aufs glücklichste befestigt. Dabei bleibt der radikalsten Reform, die sich mit der Ausbildung der Münchner Shakespearebühne im letzten Dezennium des vorigen

Jahrhunderts vollzog, das unbestreitbare Verdienst, den Wert einer solchen Integrität, also die Schönheit und Überzeugungskraft des unverkümmerten Organismus, den jedes Drama Shakespeares darstellt, zuerst ans Licht gehoben zu haben. Wenn mit jenem Versuch auch wieder technische und ästhetische Rückläufigkeiten verknüpft waren, die das Werk um Eindruckskraft anderer Art verminderten, so wollte und durfte man doch den Gewinn der Integrität nicht wieder aufgeben. Auch die Illusionsbühne suchte sich seiner zu versichern; und aus dem Wettstreit nach diesem Ziele hin ist eine bühnentechnische und dramaturgische Bewegung entstanden, die man, wenn auch nur in bescheidenem Sinne und keineswegs schon als eine Erfüllung gemeint, eine «Shakespearerenaissance» unserer Tage nennen könnte.

Sie in diesem Kreise haben schon viele kluge und belehrende Worte darüber gehört oder im Shakespearejahrbuch gelesen. Ich nenne aus den letzten Jahren nur die Beiträge von Alois Brandl, Carl Hagemann, Paul Marx, Eugen Kilian und Oskar Walzel. «Dekorationslos» und «dekorationsarm» sind Schlagworte für die orthodoxe und die vermittelnde Richtung geworden; neben beiden aber lebt und blüht, in einem vorher in Deutschland nie erlebten Reichtum, das Shakespearetheater des Bühnenproteus Max Reinhardt, der sich auf Prinzipien nicht festbinden läßt und dessen bewegliche Phantasie noch nie erlahmt ist, der Seele und dem Körper jedes Shakespearedramas die Atmosphäre zu schaffen, darin beide Kraft und Schönheit ganz entfalten können.

Ist hier von einem Siege zu sprechen, der ganz sicherlich den Kultus Shakespeares an der deutschen Bühne der Gegenwart auf eine hohe und auch reine künstlerische Stufe gehoben hat, so glaube ich auch noch einmal auf den Ausgang dieser Shakespearerenaissance zurückkommen zu dürfen — und zu sollen. An diesen Ausgang knüpft sich ein Name, dessen hier, im alten Weimar, wohl gedacht werden darf, wenn sein Träger der Shakespearegesellschaft auch, weil sie seinem Puristeneifer nicht genug zu tun schien, heftige Anklage entgegenrief. Ich meine Jocza Savits, der im Mai 1915 starb und seinen Freunden ein Vermächtnis hinterließ in dem wohl umfangreichsten Werke, das der uns jetzt beschäftigenden Frage jemals gewidmet worden ist[1]). Ein reiner, zu solcher Energie gesteigerter Wille, dem die Hälfte eines reichlichen Lebens fast aus-

[1]) Jocza Savits, Shakespeare und die Bühne des Dramas. Bonn 1917.

schließlich in den Dienst gestellt war, verdient, daß man die Fahne der Achtung vor ihm senkt, auch wenn man, wie ich, das Ziel dieses Willens als ein irriges erkennen muß. Ganz unbestreitbar erschöpft Savits' Buch das Problem, das es sich stellt, allerdings nur nach der einen Seite hin, die es propagiert: das Zurück zur Shakespearebühne. Nicht zu der Münchner, auch nach Savits' Meinung durch Kompromisse mit der naturalistischen Szene verunstalteten, sondern nach der ursprünglichen, wie sie Shakespeare zu Gebote stand. Alle anderen Lösungen des Shakespeareproblems werden ad absurdum geführt in einer Polemik, die tödlich wäre, wenn sie sich nicht gegen längst Totes richtete. Dennoch möchte man die aus den breiten Ausführungen des polemischen Teils (von dem man wirklich sagen kann, es werde mit Schiffskanonen nach Spatzen geschossen) sich ergebenden Einsichten nicht unterschätzt sehen. Hier eben tritt uns die Generalfrage entgegen: wie der unbrechbare und nur im Laufe günstiger Entwicklungseinflüsse umzuwandelnde Gemeingeist, dessen das Drama und das Theater, wie wir einleitend erörterten, nun einmal als Lebensbedingung benötigt, mit einem so hohen, nun aber zum guten Teil, auch seiner ungewöhnlichen Form wegen, fremd anmutenden Geisteswerk einer früheren Zeit in fruchtbare Wechselwirkung zu setzen ist. Berücksichtigt man die dabei sich ergebenden Schwierigkeiten, dann stellt es sich aber nicht nur kritisch, sondern auch geschichtlich als ein Unrecht dar, die ganze Shakespeareentwicklung auf der deutschen Bühne als eine Reihe von Borniertheiten oder Freveltaten zu schildern, Schröder immer wieder zu verdammen, weil er Shakespeares Tragödien zu friedlichen Schlüssen umbog und verbürgerlichte. Goethe — als Theaterdirektor — erkannte das wohl und gab Schröder recht: sein Publikum, das Publikum jener Jahre, zwang ihn dazu. Schlegels herrliche «Hamlet»-Übersetzung wurde in Berlin abgelehnt, «das Publikum beklagte sich, viele Stellen nicht verstanden zu haben, obgleich die Worte deutlich genug gesprochen wurden». Die Versuche der Romantiker mit Shakespeare blieben zumeist im Experiment stecken, weil sie auf das artistische Element in Shakespeare mehr Wert legten als auf das sittlich-leidenschaftliche, und nicht bedachten, daß jenem die Zeit am wenigsten gewachsen war. Wir müssen doch endlich zugeben, daß Dingelstedt Shakespeare auf der lebendigen Bühne weit mehr Boden gewonnen hat, als ein Shakespearepurist zu seiner Zeit und mit den ihm zu Gebote stehenden technischen Bühnenmitteln hätte erobern können. Es ist heute

kein Verdienst, sondern nur selbstverständlich, daß man seine Eigenmächtigkeiten ausmerzt und damit manche üble, dem Charles Keanschen Londoner Shakespearezirkus entlehnte Ausstattungsmätzchen. Wenn man Heinrich Laubes Eigenlob, das er sich um seine Verdienste an Shakespeare spendet, niedriger hängt, hat man ihn genugsam kritisiert; von der Fruchtbarkeit seiner Arbeit nimmt das jedoch nichts hinweg. Das gleiche trifft auf Oechelhäusers Verdienst zu und auf das vieler, in diesem Kreise mit Recht verehrter Männer, die Shakespeare «bearbeiteten». Denn darüber müssen wir uns klar sein, daß alle diese Arbeit bedingt war durch die jeweilige Fähigkeit der Zeitgenossen, Shakespeare zu erfassen, und daß ohne diese Arbeit Shakespeare uns wahrscheinlich überhaupt nicht gewonnen worden wäre. Und daß diese Dramaturgen bei dieser Arbeit viel mehr Einsicht, Respekt vor der Größe unseres Dichters und Liebe und Verständnis seiner Schönheit bewiesen als die der englischen Bühne, das spricht für sie — und für ihr Publikum. Darum darf man die Entwicklung des Shakespeareverständnisses im Laufe der letzten anderthalb Jahrhunderte als ein Hoffnung zulassendes Moment für den künstlerischen Aufstieg unseres Theaters in Rechnung stellen.

Gerade diese zum immer Besseren und Reineren sich durchringende Arbeit an Shakespeare widerrät aber, meine ich, durchaus der von Savits geforderten radikalen Rückkehr zur ursprünglichen Shakespearebühne. Das Unternehmen an sich wäre ja kinderleicht; auch soll der Wert gar nicht verkleinert werden, den solche Volkstheater, auf der einfachen Grundlage der altenglischen Shakespearebühne, an vielen Orten errichtet, für die breiten Massen des Volkes erlangen könnten. Nur trifft die Annahme kaum zu, daß solche Theater zu spottbilligen Preisen würden spielen können — an sich ja ein Ziel, aufs innigste zu wünschen —, denn solche Theater bedürften erst recht einer hoch entwickelten Schauspielkunst — das heißt künstlerischer Kräfte von so starker Begabung, daß diese alle anderen Illusierungsmittel des Theaters entbehrlich machten —, und gegenüber dem Besoldungsaufwand für einen solchen, jeglichem großen Shakespearedrama gewachsenen Kunstkörper würde der Ausstattungsaufwand, der wirtschaftlich keineswegs die bedeutende Rolle spielt, wie man im allgemeinen glaubt und wie es auch geflissentlich, die Zugkraft des Theaters zu mehren, als Reklame betont wird, wenig ins Gewicht fallen. Wichtiger ist die Frage nach dem Kunstwert einer solchen Bühne. Unser Theater,

das nun einmal Schaubühne heißt und nicht Sprechbühne, hat in der vielerorts angewandten modernen Inszenierungskunst, die den Schlendrian überkommener Konventionen und Ungeschmack zu beseitigen weiß, der Dichtung und der Schauspielkunst weit tiefere und reinere Wirkungen bewirkt, als eine Rückkehr zur primitiven Shakespearebühne je ermöglichen könnte. Gewiß können «Dekorationen gesprochen» werden; und wir wußten längst — obschon die Frage der title and locality boards, also der Ortsbestimmungstafeln, die bei den einzelnen Szenen auf der altenglischen Bühne aufgehängt und gewechselt worden sein sollen, noch nicht geklärt erscheint —, daß bei Shakespeare die Ortsbestimmung der Szene im Dialoge stets mit unterläuft. Einen Vorteil vermöchte ich in der Rückkehr zu solchem Brauch nicht zu erblicken: eine Anschauung, die uns in den Ort des Geschehens versetzt, versetzt uns auch gleich in das Hauptinteresse der inneren Handlung. So möchte ich denen zustimmen, die beides, die Ortsbestimmungstafel und die Ortserwähnung auf dem Londoner Volkstheater, als Krücken für die lahmende Phantasie, als Anreger zu deren Tätigkeit, kurz als einen Notbehelf betrachten.

Nicht nur bei Shakespeare, auch bei anderen Dichtern spielen wir heute häufig kurze Verbindungsszenen, oft aber auch gewichtige Hauptvorgänge in einem jeder illustrierenden Realität entbehrenden Raume, ohne die Phantasie des Zuschauers einer berechtigten Forderung zu berauben, ohne sie zu verwirren, aber auch ohne erst umständlich zu beschreiben was der Raum vorstellt. Sicherlich können wir hierin noch weiter gehen und an die Stelle der Illusionsbühne eine Szene wohlerwogener Raumkunst setzen, in der durch Farbe und Licht der innere und der äußere Gestus des Dramas durch Unterlegung einer Harmonie — um dieses musikalische Bild erläuternd zu brauchen — so gehoben wird, daß der Wirklichkeitscharakter dieses Raumes gar nicht mehr in Frage kommt. Die Panoramabühne ist uns heute schon nur noch da ein zulässiges Kunstmittel, wo der Sinn der Dichtung sie gebieterisch verlangt. Das ist bei Shakespeare natürlich nie vorauszusetzen; oft aber trifft bei ihm der Fall zu, daß die Verwendung einer großzügig komponierten Illusionsbühne den Inhalt der Dichtung erst in seiner dynamischen und rhythmisch-architektonischen Gewalt zur Geltung bringt. Man denke, um nur ein paar Beispiele zu nennen, an die Parlamentsszene in «Richard II.» oder an die zweite, an die Gesandtschaftsszene in «Heinrich V.». Erhofft man wirklich eine echtere

Wirkung, wenn man sich zwingt, solche Szenen in eine Hinterbühne zu pferchen?

Die wichtige erzieherische Rolle, welche der Wandel psychologisch-ästhetischer Gewöhnung im Wachstum der Zivilisation spielt, wollen wir und können wir hier nur streifen. Sicherlich aber ist unsere Verwöhnung an und unsere Verführung zu den Illusionsreizen der Bühne auch eine Verstärkung unserer Empfindsamkeit. Ist nun nur Entwöhnung von einer doch immer die ästhetische Empfindung bereichernden Kunst- und Anschauungsform der Weg zum Heile, — oder liegt es nicht vielleicht näher, ein solches Bedürfnis der modernen Psyche durch einsichtigen und dem Zweck angepaßten Geschmack zum Guten, zum Bereichernden hinzuleiten? Jedenfalls ist der letztere Weg der, den unsere Bühnenkunst jetzt eingeschlagen hat, auf dem sie dem Stilbedürfnis der Zeit am besten gerecht werden zu können glaubt. Um ihn sicher zu gehen, braucht es nur eine Kleinigkeit, die freilich nicht ganz leicht überall aufzutreiben ist, — nämlich Sicherheit dieses Geschmacks.

An anderem Ort habe ich schon die Ansicht vertreten, daß Shakespeares Bühne eine historische Erbschaft war von den geistlichen und Bürgerspielen her der vor Shakespeare liegenden Jahrhunderte, eine Erbschaft, die neuen Bedürfnissen entsprechend notdürftig ergänzt und ausgebildet wurde, also, mit Alois Brandl zu sprechen, «eine Durchgangsphase in der allgemeinen Entwicklung des Theaters». Aber auch so betrachtet, bleibt natürlich die Tatsache unzweifelhaft, daß Shakespeares Drama für diese Bühne gebaut worden ist, von ihr seine konstruktive Form empfing. Wollen wir diese nicht vergewaltigen und damit in irgendeinem Sinne brüchig machen, so liegt uns die Verpflichtung ob, diese konstruktive Gliederung des Shakespearedramas auf den gleich schnellen Ablauf zu bringen, den ihr die altenglische Bühne ermöglichte. Das können wir jetzt. Die stimmung- und spannungtötenden Aufbaupausen werden vermieden; sei es durch Anwendung einer «dekorationsarmen» Shakespearebühne, die sich besonders für die Lustspiele empfiehlt, sei es durch Dreh-, Schiebe- oder Versenkungsbühne. Jedenfalls bietet uns die eroberte Bühnentechnik die Mittel dazu, — wenn nur die «Mittel» vorhanden sind, diese Technik zu schaffen.

Die Verwendung des Verwandlungsvorhangs regeln wir nach Einsicht und Bedürfnis, vermeiden ihn, wo kurze Szenen rasch hintereinander folgen (mit Vorliebe wieder im Lustspiel) und verwenden den Hauptvorhang da zu Aktpausen, wo deutliche Hand-

lungseinschnitte vor dem Einsetzen einer neuen zusammenhängenden Phase des Stückes ein geistiges Atemholen erlauben oder gebieten. Die unmaßgebliche Akteinteilung der Folioausgabe ist uns nicht mehr Gesetz. Der die Szene verhüllende Vorhang, den Shakespeare entbehren mußte, erlaubt uns nun — und diese Kürzung wird man billigen — die Streichung der die Räumung des Schauplatzes begründenden Anhängsel an den Worttext der Handlung, durch welche die Kraft der dramatischen Wirkung meist nur abgeschwächt wird.

In technischer Hinsicht glauben wir also den Weg gefunden zu haben, Shakespeare — wie Goethe es nannte und woran er zweifelte — «bretterhaft» zu machen. Aber auch den unverkürzten Shakespeare? Kein Zweifel, daß hier ein neues Problem uns entgegentritt. Sie wissen, daß die Verszahlen der verschiedenen Dramen große Unterschiede aufweisen. «Macbeth» hat 2116 Verse, «Hamlet» deren 3715. Unsere Schauspielkunst — sagen wir der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts — pflegte im Durchschnitt in einer drei Stunden dauernden Vorstellung etwa 2400 Verse zu bewältigen; der Schauspielkunst von heute wird das schon schwer. Über die Zeitdauer der Vorstellungen auf dem Shakespearetheater sind wir auf Vermutungen angewiesen. Ich möchte bezweifeln — selbst einen ganz anderen Stil des Schauspielers vorausgesetzt —, daß Shakespeares Truppe den ungestrichenen «Hamlet» in weniger als vier und einer halben Stunde zu spielen vermocht hat; die Schauspielkunst, auf die wir heute eingestellt sind, möchte deren fünf und eine halbe brauchen. Worin besteht nun der berührte Unterschied zwischen älterer und neuerer Schauspielkunst? Und — die zweite Frage ist die wesentlichere — auf welche weist der dichterische Habitus Shakespeares hin? Wir besitzen von ihm keine Spielvorschriften intimerer Art. Ein nüchterner sogenannter Gedankenstrich trennt größere Gruppen von Sprachbildern voneinander ab, bezeichnet aber immer einen Einschnitt, wo die Sprache in Worten schweigt, dafür aber die stumme und doch nicht weniger wichtige, nicht weniger beredte der Affekte, des Bluts, des Atems, kurz all der seelisch-körperlichen Zustände, die wir heute mit dem der psycho-physiologischen Wissenschaft entlehnten Namen «Ausdrucksbewegung» belegen, die wir im weiteren Sinne als «Gestus» oder vulgär hin als «stummes Spiel» bezeichnen, in Kraft tritt. Und der Schauspieler unserer Tage, der — sei es vermöge einer starken instinktiven Begabung oder eines tieferen Einblicks in diese Ausdruckswerkstatt — die Meisterschaft erlangt hat, seiner Sprache und

seinem Spiele jenen intuitiven Charakter zu geben, der uns beides, Sprache und Spiel, gewissermaßen im Akte der Geburt zeigt, dieser Schauspieler sieht gerade bei Shakespeare solcher auffordernden Gedankenstriche noch weit mehr als im Buche stehen. Wenn wir daher von älterem und neuerem Stil der Schauspielkunst in diesem begrenzten Sinne sprechen, verstehen wir unter jenem einen auch schon vom Dichter intendierten, mehr rezitatorisch-deklamatorischen, unter diesem einen mehr psychologisch-affektbestimmten. Wählen wir uns für jenen als Repräsentanten etwa Schiller, so werden wir für diesen fast überlegungslos Shakespeare nennen. Auch darin ist er eben der nie Veraltende, der ewig Neue; und reife Schauspielkunst wird ihm immer mit Leidenschaft anhängen um dieser Blut- und Nervenfülle seiner Gestalten willen. Wollen wir aber Shakespeare in solcher Ausprägung des bei ihm für die Schauspielkunst Gegebenen und Möglichen, so bleibt uns, um ihn ins Theaterabendmaß zu zwingen, nur das Mittel, auf entbehrlichen rhetorischen Schmuck zugunsten jener Verlebendigung der seelisch bewegten Vorgänge zu verzichten, ihn also, wo es not tut, zu kürzen.

Einem solchen, von künstlerischen Notwendigkeiten einerseits, andererseits von unseren gesellschaftlichen Sitten diktierten Zwang wird mancher Shakespearefreund widersprechen; er wird keine Silbe fahren lassen wollen und sich auf Goethe berufen, der sogar meinte, Shakespeares Dramen enthielten «viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort». Eine längere Erfahrung vom Theater sagt uns wohl, daß beide sich mindestens die Wage halten: sinnliche Tat und geistiges Wort. Es wird dargelegt werden müssen, wie gerade das sinnlich-stoffliche Element in Shakespeare seine Bühnenlebenskraft verbürgt, wie es wohl als erwiesen zu betrachten ist, daß für das Theater aller Zeiten die sinnliche Tat immer das Wesentliche war und es immer bleiben wird. Wenn Shakespeares Zeit den sprachlichen Reichtum seines Werks mit Entzücken hinnahm, dem dichterischen Wort also einen größeren Wert beilegte, als dies heute von einem Theaterpublikum geschieht, so spricht hierbei ein Charakterzug jener Epoche mit, dem man meines Erachtens zu wenig Gewicht beilegt: das ist der Bildungsdrang, die Freude und der Stolz auf das eroberte Wort, auf die Bereicherung der Ausdrucksfähigkeit für so viel dem Leben jener Menschen Neuerschlossenes. Italien in seiner Renaissance ging darin voran, Frankreich folgte und, etwas zögernder, Deutschland und England. Mit der materiellen Bereicherung der Sprache ging die Lust an ihrer konstruktiv-technischen Aus-

bildung Hand in Hand. Ist es zu verkennen, daß diese Leidenschaft, auch wo sie sich im edelsten Sinne von der Mode losmacht, bei Shakespeare nie ganz dem rein Sachlichen der seelischen Situation sich unterordnet? Hier, meine ich, darf unser Bedürfnis entscheidend sein und ist das zu finden, was Goethe an «Breite und Länge» bei Shakespeare nicht auf das Theater gebracht haben wollte. Und hier finde ich das andere, das ich in das Bekenntnis zusammenfasse — das man hoffentlich nicht als Hochverrat oder Ketzerei wird auffassen wollen —: hier finde ich das noch Unerfüllte unserer so hochstehenden deutschen Shakespeareübersetzung. Ich habe mit gutem Bedacht vorher Schlegels «Hamlet» «herrlich» genannt, — aber hatten die Berliner so ganz unrecht, wenn sie ihn nicht zu verstehen behaupteten, obwohl deutlich gesprochen worden wäre? Uns freilich ist ja allmählich der ganze Schlegelsche «Hamlet» zu «geflügelten Worten» geworden; aber sind es Worte, wie sie ein deutscher Mund aus deutscher Wortsinnlichkeit heraus geredet hätte? Schiller, Hebbel, Laube haben die Frage verneint und «Sprechbarkeit» verlangt. Dieses Verlangen wird immer auf wuchtige Abwehr stoßen an der ganzen Front der philologisch und literarhistorisch auf dieses hohe Geisteswerk Eingeschworenen, von deren Ängstlichkeit Hebbel meint, daß sie «lieber den Genius der eigenen Muttersprache verleugnet, als auf irgendein Adjektiv Verzicht leistet». Ob dieses, im Sinne der Bühne, im Interesse der Schauspielkunst noch Unerfüllte jemals Erfüllung werden wird, werden kann, steht dahin. Vielleicht, wenn einmal die Akten der Shakespearephilologie endgültig geschlossen sind, die ganze Materie aller Unsicherheiten und Zweifel enthoben ist, und sich dann ein sprachgewaltiger «Dichter» — denn nur ein solcher darf es sein — einen deutschen «Shakespeare» als Lebensaufgabe stellt. Und mit den Lustspielen fange er an; hier ist das Bedürfnis nach einer Sprache, die, wie Rahel von Varnhagen sagt, «mehr mit den fünf Sinnen» geschöpft wird als mit philologischer Gelehrsamkeit und historischer Befangenheit, am dringlichsten; Laune, Grazie, Geist, Humor, Übermut und Paradoxie verlangen volkstümliche, d. h. dem heutigen Volk und seiner Sprachsymbolik angepaßte Ausdrucksformen und Bilder. Mehr als die Tragödie, die schon in ihrem schweren Fluß, durch ihre elementaren Bestandteile ein breiteres und künstlicher gegliedertes Ausmaß der Sprache verträgt.

Die noch vor uns liegende Aufgabe, Shakespeare immer enger an die Weiterentwicklung deutscher Theaterkunst zu knüpfen, ja diese von ihm aus, der ihr zuerst einen höheren Aufschwung gegeben,

der die ihr eingeborenen und eigensten Anlagen zuerst zur Entfaltung gebracht hat, immer wieder zu regenerieren, entbehrt also weder des Umfangs, noch des Reizes und wir werden uns nur noch Rechenschaft darüber zu geben haben, ob sie im weiteren Sinne unseres dramaturgischen Haushalts auch noch wichtig ist.

Liegt es im deutschen Wesen, beim Bewerten fremder Kunst, fremder Wissenschaft Gegensätzlichkeiten hervorzuheben, Abgrenzungen ihrer Ursprünge und Bedingtheiten festzulegen, stärker ist doch in unserem Empfinden und Wollen immer der Trieb zur Synthese, zum Zusammenfassen. Man hat das Shakespearedrama, im Gegensatz zum antiken und romanischen, als rein germanisch proklamiert, hat seinen Vorzug für uns darin gesehen, daß es Charakterdrama sei im Gegensatz zum Fabeldrama, zum Situationsdrama, welches wiederum mehr der romanischen Kultur eigne. Ich glaube nicht, daß diese Klassifikationen den eigentlichen Punkt treffen, von welchem aus Shakespeare unser Gefühl so stark anzieht und seine Lebensfähigkeit auf den Brettern behauptet. Vielmehr scheint mir gerade im Zusammenfluß dieser gespaltenen Elemente der Glücksfall Shakespeare begründet zu sein. Weil das Shakespearedrama eben beides vereint, germanisches Gefühlsleben und romanische Erfindungsfreudigkeit, weil es den Ablauf der Fabel, der stets interessanten, weil spannenden Handlung zum Anlaß der Charakterentfaltung nimmt, weil es statt der Typen der romanischen Dichtung Individuen in den Fabelrahmen stellt und hierbei, ebenso an Umfang wie an Tiefe, eine nie zuvor und auch noch nicht wieder erlebte Natur- und Seelenkenntnis offenbart. Das mögen wir — vielleicht mit Recht — als einen Fortschritt germanischen Kunsterfassens und als die Wesenheit des modernen Dramas überhaupt einschätzen. Nur sollte dem modernen Dramatiker auch immer gegenwärtig sein, daß es bei Shakespeare gerade die Vermählung dieser beiden Elemente ist, die seine bezwingende Bühnenkraft erzeugt. Ganz richtig wies der englische Kritiker Archer darauf hin, wie in jedem Shakespearestück, wenn das dichterische Gewand, das rhetorische und psychologische, abgestreift wird, ein «Melodram» den Kern bildet, dessen Fabulierkraft die Zuschauer in seinen Bann zwingt. Archer, der Verfechter der Moderne in seiner Heimat, meinte das nicht ganz ohne die Geringschätzung, welcher diese überwundene Gattung von Rühr- oder Schauerstücken, die man gemeinhin Melodramen nannte, verfallen ist. Seitdem haben die modernen Dramatiker mit betonter Einseitigkeit das Psychologische zum alleini-

gen Träger des dramatischen Interesses ausgerufen; und von anderer Seite wiederum wird dem psychologischen Drama das Sterben prophezeit und nach dem der Situation gerufen, um die Schaubühne aus ihrer Lebensunkraft zu reißen. Weist man auf Shakespeare, den ein solches Entweder—Oder nicht quälte, der scheinbar mit genialischer Wahllosigkeit ganz naive oder selbst unwahrscheinlich übersteigerte Situationen irgendwelchen Quellen entnahm, ja nicht selten die in diesen schon vorhandenen rationell motivierten Zusammenhänge zerriß oder ins unwahrscheinlich Abenteuerliche umbog, so stammelt eine überlegene Geste etwas wie: überwundener Standpunkt. Und trotz dem Gegenbeweis durch die immer noch anwachsende Zahl der Shakespeareaufführungen an deutschen Bühnen raunt es auch heute wieder, wie schon mehreremale im Ablaufe des letzten Jahrhunderts, von einer «Shakespearedämmerung» durch die kritische Welt.

In einem weiteren Zusammenhang darf uns das zu denken geben, denn es weist auf Inkongruenzen zwischen Tatbestand und Betrachtung der heutigen Schaubühne hin und rückt deren Aufgabe, wie wir sie zur Voraussetzung nahmen, ins Ungewisse, Zweifelhafte. Wir konnten solche Dämmerungsverkünder lachend abwehren, wenn es sich um den nun hoffentlich im Philisterhimmel seligen Roderich Benedix handelte; wir werden auch nicht irre an Shakespeare, wenn ein so großer künstlerischer Gestalter wie Leo Tolstoi, in seiner Alterswandlung zum Kunstfeind, aus seiner dogmatischen Monomanie heraus uns den Dichter des «Lear» als einen unsittlichen Wilden denunziert. Ernster aber darf das dramaturgische Gewissen sich berührt fühlen von der Frage, ob Shakespeare neben seiner gegenwärtig noch ungebrochenen Macht über die Bühne auch die Forderungen noch erfüllt, die unser Zeitalter vermöge seines Verhältnisses zu Leben, Welt und Gott und der daraus erwachsenden Probleme an sein Theater stellen muß. Denn wenn im Menschlichen alles Wachstum Kampf ist, und gerade dieser Kampf, im dichterischen Gleichnis, der Gegenstand des Dramas, die Schaubühne seine Wahlstatt, so ist es für die Aufgabe des Theaters freilich von höchster Wichtigkeit, daß das, um was dieser Kampf geht, auch noch wirklich «unsere Sache» ist, zu unserm Wachstum helfen kann. Ein Theater, das überwundene, uns die Seele nicht mehr berührende Phasen dieses Kampfes zu dramatischem Scheinleben galvanisierte, wäre nicht viel mehr wert als eines, das mit gefälligen Lügen uns über den Ernst und die Wichtigkeit dieses Kampfes hinwegtäuschte. Wenn Theaterdichter und Bühnen — heute leider mehr denn je — miteinander

wetteifern, das letztere zu tun, wenn dadurch die Auflösung des Kulturbegriffs, den wir mit dem Theater verbinden, sich zu vollziehen droht, so wäre sicherlich in einer solchen Galvanisierung kein Heilmittel gegen den Verfall gefunden. Denn eine dramatische Kunst ohne diese Zielsetzung, ohne diese ethische Aufgabe entbehrte jeder Werte schaffenden Kraft. Und das eben sei bei Shakespeare der Fall, diese Kraft habe er für unsere Zeit und für unsere Inhalte des Lebensprozesses verloren. So meint es Bernhard Shaw. Der Soziologe, der Politiker Shaw, dessen dichterisches Vermögen gewiß nicht gering geschätzt werden soll, glaubt Shakespeare entwertet für die unseren Tagen obliegenden Aufgaben; und zum hundertsten Male ereifert sich der mit Shaw verwachsene Arbeiterparteimann über die hundertmal widerlegte oder doch im zeitpsychologischen Zusammenhange erschöpfend erklärte Volksfeindschaft Shakespeares, über dessen undemokratische Weltanschauung. Und doch zeigt uns gerade Shakespeare so bezwingend, wie durchaus nötig und wichtig es im künstlerischen Sinne ist, dem Drama und seiner Idee einen weiteren Horizont zu spannen, seinen Lösungen und Sprüchen eine tiefere Begründung zu schaffen, als es der noch so berechtigten, noch so leidenschaftlich empfundenen dichterischen Gestaltung einer zeitlichen Tendenz möglich ist. Blicken wir doch zurück in die Geschichte des Theaters: Wo hat je ein von der politisch-sozialen Tendenz des Tages getragenes Schauspiel so zündend eingeschlagen wie Beaumarchais' «Toller Tag», den wir «Figaros Hochzeit» nennen, am Vorabend der französischen Revolution? Die Tendenz, die es trägt, wirkt heute noch fort, denn leben wir nicht heute noch, und heute erst recht, in dem Strom der demokratischen Emanzipation, dem jenes Sturmstück die Schleusen öffnete und die Dämme niederriß? Dennoch sagt es uns heute künstlerisch fast gar nichts mehr. Wir hören einen espritvollen Debatter; aber erst von Mozarts unausmeßbarer Seele durchströmt, wurde dessen dramatische Gestaltung uns zum unvergänglichen Kunstwerk. Ist es anders bei Molière? Der seine Zeit mächtig bewegende Satiriker und Sittenlehrer hat uns nichts mehr zu bieten, aber immer noch viel der unvergleichliche Gestalter des «Misanthrop» und des «Orgon». Immer wieder hat das neuzeitige Theater Anläufe genommen, die «Frage des Tags», im modernen Gewande oder in historisches Kostüm verhüllt, zum Drama zu gestalten und immer hat es auch nur Erfolge und «Moden» des Tages errungen. Was ist im künstlerischen Sinne lebendig und den höheren gerechten Anspruch an die Aufgabe erfüllend von dem dramatischen Werke des

letzten Jahrhunderts, der unserer klassischen nachfolgenden Perioden? In drei Namen ist es gesagt: Kleist, Hebbel, Ibsen. Die beiden ersten im vulgären Sinne der Shawschen Schätzung gänzlich «unmodern», der letzte bis in die seelischen Gründe, in die er hineinleuchtet, gerade deshalb noch immer nicht ganz erkannt, weil man auch ihm da Tendenz unterschiebt, wo Drang nach Wachstum der Seele ist.

Und nur von diesem Vermögen, die Seele auszudehnen, sie reicher und mächtiger zu machen, empfängt das Drama seine Zeiten und Geschlechter überdauernde sieghafte Kraft. Wachstum der Seele, das allein kann gemeint sein, wenn vom bildenden Einfluß einer guten Schaubühne, von dem Kulturwert einer solchen gesprochen wird. Sei es abermals herangezogen, das Wort Nietzsches, das mir so glücklich wie kein anderes das Wesen der Schaubühne in seiner ganzen Bedeutung darzulegen scheint: Die «unendliche innere Anlage unserer Seele» zu erschließen, dazu brauchen wir das Drama. Ist uns das aber Gewißheit, dann werden wir nicht mehr fragen, ob Shakespeare noch zeitgemäß ist, ob wir ihn noch spielen werden müssen, — auch nach diesem Kriege noch, der alle errungenen Werte der Menschheit in Frage gestellt hat, der aber auch einen in solcher Fülle ungeahnten neuen seelischen Heroismus unserer Menschheit hat erwachen lassen. Kaum einer unserer großen Dramatiker, der wie Shakespeare uns helfen kann, wieder aufzubauen, was zerstört wurde in den Seelen von Millionen während dieser grauenvollen letzten Jahre — durch die Ausbreitung dieses Heroismus.

Überwinder des Schicksals, des ewigen Konflikts im Menschen zwischen Wollen und Notwendigkeit, wird nicht ein in dramatisches Gewand gekleidetes soziologisches Dogma, Überwinder wird stets nur die ihrer unendlichen Anlage und ihrer ewigen Bestimmung sich bewußte Seele. Sie ist vor immer neue Aufgaben gestellt, vor immer neue Kämpfe, ist in immer neue Verkleidungen des Willens verlockt, und keines Dichters Arsenal ist so reich, ihr Waffen für diesen ewigen Werde- und Erlösungskampf zu liefern, wie das Shakespeares. Das letzte Wort des neuen Zeitgeistes, meinte Goethe, sei über den Zusammenstoß des Wollens und des Sollens — worin dieser neue Zeitgeist von der antiken Schicksalsauffassung sich befreit — von Shakespeare gesprochen. Und dieses «letzte Wort» lehnt sich an keine von irgendeiner Philosophie geprägte Doktrin, an kein von einer Kirche gelehrtes Dogma und steht über den Kämpfen politischen Inhalts. Gerade das pries Goethe als Shakespeares Vorteil, daß er «zur rechten Erntezeit» gekommen sei und ihm, dem «wahren Naturfrommen», die Freiheit geschenkt gewesen wäre, «sein reines

Inneres ohne Bezug auf eine bestimmte Religion religiös zu entwickeln». Hier liegt der Ton auf dem «religiös zu entwickeln»: Ist Shakespeare in diesem Sinne uns heute nicht erst recht der dichterische Ausdeuter jenes starken, wenn auch noch unter den lauten Forderungen des Tages strömenden Verlangens und Sehnens nach einer neuen, religiös bestimmten Weltanschauung? Nach einer Religiosität, die ihres mystischen Ursprungs und Wesens sich nicht als einer Unsicherheit, sondern als einer höchsten Gewißheit bewußt ist? Aus dem Mythisch-Mystischen schöpft der große Dramatiker die Kraft, die Faust bei den «Müttern» sucht, die Gestalten, die seine Phantasie entzündet hat, «sehnsüchtigster Gewalt» ins Leben zu zwingen. Die in leuchtender Helle, wie die im Dunkel ihrer Leidenschaften und Triebe wandelnden, strebenden, kämpfenden und Vernichtung bereitenden Geschöpfe Shakespeares, sie sind und sind unzerstörbar in ihrer ungelösten und ununterbrochenen Kindschaft zur Weltseele, sind als Natur beglaubigt, brauchen keine andere Begründung durch irgendeinen näheren Verwandtschaftsbezug zu dem Verlangen und Bangen unserer Tage.

Wenn man vielleicht meinen konnte, die unserem Leben obliegenden sittlichen Aufgaben seien feinerer Art, fielen mehr dem geistig-intellektuellen Wesen des modernen Menschen zu als seinen von Leidenschaften bewegten Kräften und Sinnen, — nun, so hat das Schicksal, das heute über uns sich entlädt, mit so eindringlicher Gewalt wie kaum je in der Geschichte der Menschheit, den Schleier eines solchen Wahns weggerissen von dem, was ist, was immer war und immer sein wird. Alle Höllen sind uns wieder entriegelt, nie brauchen wir dringlicher den starken Dichter und Seelenkünder, nie dringlicher in der Qual unseres zerrissenen und — wenn wir ehrlich sein wollen — auch beschämten Gewissens den Richter, der in der «festen, nie zitternden Hand die Weltwage hält» (Hebbel).

Bald, hoffentlich, stehen wir vor dem großen Werk des Wiederaufbaues der Menschheit; möge dann auch das Theater auf seine kulturfördernde Verpflichtung ernstlich sich besinnen, damit es zu diesem Wiederaufbau das Seine beitrage. Möge dann die Shakespearerenaissance, die wir als eine erfreuliche Erscheinung an mehreren unserer Schaubühnen bestätigen konnten, für diese Aufgabe mehr bedeuten als nur ein künstlerisches — um nicht zu sagen künstliches Spiel mit den vorhandenen und hinzugewonnenen Kräften. Möge sie ein Programm werden und eine zentrale Kraftquelle der deutschen Schaubühne, stark genug, all das Widerwärtige, Unkünstlerische, Undichterische, Verflachende hinwegzuschwemmen,

wodurch das heutige Theater, in seiner Gesamtheit, eine ziel- und wahllose Befriedigungsanstalt jeder Art von Sensationshunger und banalster Bedürfnisse geworden ist. Finden wir den Willen dazu nicht, der dramatischen Kunst und ihrer Ausübung durch das Theater eine solche zentrale Bedeutung endlich zu schaffen, die, unter dem Symbol Shakespeare, immer und überall, auch als Richtung für das Bühnenwerk unserer Tage, das Wahrhaftige und nur das von echter Dichterkraft Beglaubigte auf die Bretter stellt, so sehe ich der chaotischen Nacht des heutigen Bühnengetriebes keinen Morgen heraufkommen.

An deutsche Theater wurden kurz vor dem Kriege rund achtzehn Millionen Mark aus fürstlichen und städtischen Mitteln zur Unterstützung ihrer Leistungen gezahlt. Das dürften wir mit Genugtuung ins Konto unseres Kulturhaushalts buchen, wenn jene Millionen nur zur Unterstützung der künstlerischen Leistung, zur Hintanhaltung der Kunstverblödung gezahlt würden, wenn sich der Bereitwilligkeit öffentlicher Gewalt und Fürsorge auch der unbeirrte und unbeugsame Wille verbände, auf dem Theater Kunst und nur Kunst lebendig werden zu lassen.

Noch sind wir recht weit entfernt davon! Trotz Shakespearerenaissance, trotz hoher Aufführungsziffern unserer klassischen und modernen wirklichen Dichter liegen die deutschen Bühnen unter einer erschreckenden Überwucherung von Unkunst und Kunstwidrigkeit. Erschütterung, Erhebung, Erheiterung in einer Welt des Geistes, der Grazie, des Humors, — das alles verstummt vor dem Gemeinschrei nach Unterhaltung und Amüsement. Und seit man gar entdeckt hat, daß der «Film» eine weit ergreifendere Kunst sei, weil er, unabhängig von den Unzulänglichkeiten des wirklichen Theaters, durch verstiegene Textsprecherei nicht beeinträchtigt, sogar die Gewalt der Tragödie erreichen könne — eine Dramaturgie, für die sich in unserem schreibgewandten Jahrhundert Federn in Menge und Druckpapier in Erschaudern machenden Massen finden —, könnte es wahrlich scheinen, daß wir gut täten, den Traum von einem Kulturtheater zu bestatten. Wir werden es dennoch nicht tun. Wir haben die Gewißheit, daß uns eine Sonne leuchtet über dieser Welt, die zu schaffen wir uns vorgenommen — eine Sonne, die alle zu diesem Werke frommenden Kräfte immer von neuem an sich zieht, entwickelt und wieder ausstrahlt auf die der Kunst und der Wahrhaftigkeit bedürftige Menschheit. Diese Sonne ist uns Shakespeare.

Im weiteren Verlauf der Generalversammlung wurde dem Schatzmeister Entlastung erteilt, die satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder Prof. Keller, Gen.-Intendant v. Possart, Geh.-Rat Schick und Exz. v. Vignau werden wiedergewählt und als Ort der nächsten Generalversammlung wiederum Weimar bestimmt. — Der Antrag Schröer, Gelegenheit zur Besprechung einzelner Probleme der Shakespeare-Kunde zu bieten, wird angenommen. Es soll dabei nach folgenden Richtlinien verfahren werden: «Der Vorstand wird anläßlich der Jahresversammlung ein mit Shakespeare zusammenhängendes Problem besprechen lassen, wenn dies ein Mitglied der Gesellschaft drei Monate vorher unter Stellung eines geeigneten Themas beantragt und wenn sich geeignete Referenten dafür finden lassen. Ein ständiger Ausschuß wird mit der Vorbereitung betraut, bestehend aus den Herren Brandl, Deetjen, Exz. zu Putlitz und Keller. Der Ausschuß hat: 1. die Fragestellung zu regeln, 2. Referenten zu gewinnen, 3. die Redezeit festzustellen, 4. den Vorsitzenden zu bestimmen, der die Besprechung leitet, und 5. für Abfassung eines knappen Berichtes zu sorgen, der die vorgebrachten Ansichten wiedergibt. Eine Abstimmung findet nicht statt. Der Ausschuß kann sich Mitglieder zuwählen. Für die Anberaumung der Besprechung ist der Abend des 22. April in Aussicht zu nehmen, und zwar in der Weise, daß etwa von 7—8 Uhr Begrüßung stattfindet und dann sich die Besprechung anschließt.» — Die Gesellschaft beschließt, dem Antrag Schücking-Deutschbein-Franz-Jordan auf Schaffung einer systematischen Shakespeare-Bibliographie in der Weise näherzutreten, daß sie zur Vorbereitung eines knappen Grundrisses der Shakespeare-Bibliographie einen Ausschuß wählt, bestehend aus den Herren Schücking, Deutschbein, Jordan, Förster und Keller, welcher bis zur nächsten Tagung der Gesellschaft eingehende Vorschläge über Anlage und Umfang des Unternehmens sowie dafür geeignete Arbeitskräfte zu machen hat. Die Gesellschaft verspricht alle in ihrer Macht stehende ideelle Förderung dem Unternehmen angedeihen zu lassen; pekuniäre Unterstützung ist ihr dagegen unmöglich.

Mit dem Gesang von «Deutschland, Deutschland über alles» ging die Versammlung auseinander.

Das Weimarische Hoftheater führte anläßlich des Shakespeare-Tages am 23. April Shakespeares «Verlorene Liebesmüh» auf in eigener Einrichtung von Oberregisseur W. Jürgens in Weimar.

An der Versammlung nahmen teil: Frl. cand. phil. K. Baensch-Leipzig, Prof. E. Bergmann-Leipzig, Frl. cand. phil. M. Beyfuß-Leipzig, Geh.-Rat Frhr. Bodo v. Boineburg-Weimar, Geh.-Rat Brandis-Weimar, Geh.-Rat Brandl-Berlin, Lehrer A. Busch-Weimar, Frl. Oberl. A. Curtius-Leipzig, Prof. Deetjen-Weimar und Frau, Prof. Deutschbein-Halle, Frl. B. Dilthey-Weimar, Hauptm. Dittenberger-Brüssel, Oberbürgermeister Donndorf-Weimar mit Frau und Tochter, Baurat Br. Eelbo-Weimar, Geh.-Rat Falckenberg-Erlangen und Frau, Prof. Förster-Leipzig, Prof. Francke-Weimar und Tochter, Prof. Freund-Berlin, Prof. Fröhlich-Weimar, Verlagsbuchhändler H. Gebhardt-Weimar, Karl

Grüttner-Berlin, Frau Geh.-Rat Gumprecht-Weimar, Frl. M. Hartmann-Dingelstädt, Frl. stud. phil. M. Haustein-Halle, Reg.-Rat O. Herzog-Jena, Frau Ant. Herzog-Jena, Hofrat Dr. Heubach-Weimar und Tochter, Frl. cand. phil. A. Hirschfeld-Berlin, Prof. M. Hoffmann-Pforta, Bankdirektor Hollmann-Weimar, cand. phil. H. Huscher-Leipzig, Prof. Jordan-Jena, Oberregisseur W. Jürgens-Weimar, Prof. Keller-Münster, Direktor Knabe-Weimar, Pastor Koch-Tröchtelborn, Direktor E. Koehne-Hamburg, Frl. cand. phil. E. Krüger-Leipzig, Frau Justizrat Landsberg-Posen, Frl. Dr. G. Landsberg-Posen, Prof. Leitzmann-Jena und Frau, Prof. Friedr. Lienhard-Weimar, Direktor Dr. Löwisch-Weißenfels, Direktor Dr. Marbach-Apolda, Justizrat A. Mardersteig-Weimar, Geh.-Rat M. Martersteig-Leipzig, Geh.-Rat Meyer-Waldeck-Dresden, Chefredakteur Dr. H. Michel-Leipzig, Prof. Dr. Müller-Erfurt, Fritz Müller-Brandenburg-Weimar, Reg.-Rat Mutzenbecher-Weimar, Direktor Dr. Neuffer-Weimar, Geh.-Rat Ad. v. Oechelhäuser-Karlsruhe, Bibl. Dr. Ortlepp-Weimar und Frau, Dr. jur. Curt Otto-Leipzig, Karl Pasche-Naumburg, Frl. M. Philipps-Weimar, Generalintendant Frh. zu Putlitz-Stuttgart, Wirkl. Staatsrat Raehlmann-Weimar, Prof. E. Regel-Halle, Frl. cand. phil. E. Ribbe-Berlin, Frl. K. Rosenstock-Leipzig, Staatsminister Dr. Rothe-Weimar, W. Schulten-Minden, Fabrikdirektor A. Schulze-Großtabarz, Dr. Friedr. Seebrecht-Leipzig, Dr. Ludw. Stettenheim-Leipzig, Dr. Herm. Türck-Jena, Dir. Prof. Unrein-Jena, Buchdruckereibesitzer A. Wagner-Weimar, Pastor H. Wendt-Weimar, Prof. Frh. v. Westenholz-Stuttgart, Leutnant Fr. Willmann-Leipzig, Frau. Eliz. Witthauer-Weimar, Justizrat Zander-Erfurt und Frau.

Begrüßungen liefen ein vom Präsidenten der Ungarischen Shakespeare-Gesellschaft, Exz. v. Berzeviczy-Budapest, und von den Herren W. Bähr-Erfurt, Prof. W. Creizenach-Dresden, Prof. R. Fischer-Innsbruck, Oberleutn. H. Hecht im Felde, Geh.-Rat O. Jiriczek-Würzburg, Dr. H. Kügler-Berlin, Komm.-Rat R. Moritz-München, K. Nebel-Jüterbog-Lager, Dr. W. v. Oechelhäuser-Dessau, Gen.-Int. E. v. Possart-München, Min.-Rat R. Schaukal-Wien, Oberleutn. J. Schick-München, O. Schuette-Berlin, Dr. E. Stahl-Heidelberg, Exz. v. Vignau-Bremen.

Die Staatsidee Shakespeares in «Richard II.»

Von

Josef Kohler.

Die Größe Shakespeares zeigt sich in seiner philosophischen Vertiefung, die ihn zu weltgeschichtlichen Betrachtungen führt und insbesondere seinen historischen Dramen einen echt evolutionistischen Charakter verleiht. Wenn er uns eine Folge von Königsgeschichten bietet, so finden wir als deren Einfassung nicht etwa die biographischen Züge der Helden, sondern der Rahmen ist die Weltgeschichte, in der sich die Zeiten äonenhaft abspiegeln. Man wird von dem Geiste Hegelscher Entwickelungsgeschichte erfaßt, wenn man im Fortgang seiner Königsdramen erkennt, wie Geschlechter auf Geschlechter folgen, wie Recht und Unrecht sich aufeinander türmt und eine Woge der Geschichte die andere hinwegspült, bis uns endlich im «Sturm» die großartige philosophische Erleuchtung zuteil wird, daß das ganze menschliche Geschehen von höherer Warte aus nur eine Erscheinung ist, und alles, was uns als fest gegliedert erschien, nichts anderes ist als das Wolkenmeer, in welches der Genius des Lebens seine Gebilde hineinzaubert[1]).

Ein Geist, der dies erkannt, mußte auch von selbst tiefe Einblicke in die Rechtsentwickelung gewinnen, denn ohne Recht und Gerechtigkeit kann keine Weltgeschichte walten; das Höchste und Reifste aber, was er uns hier bietet, ist seine Lehre vom Staat.

Shakespeare ist kein demokratischer Gleichmacher; im Gegenteil, seiner ganzen Anschauung ist die Vorstellung zuwider, als ob die Menschen, wie aufgeschichtete Weizenkörner, ein jeder gleichwertig, einen losen Haufen bildeten, bei dem schließlich nichts als das Gewicht der Masse, als die Majorität den Ausschlag gebe. Nicht die blökende Herde ist sein Ideal; das Abbild des Staates entnimmt er dem Bienenvolke und seiner Gliederung, worin jedes Wesen seine

[1]) Vgl. über diese Staatsgrundsätze mein Lehrbuch der Rechtsphilosophie (2. Aufl., 1917), S. 243f. Die folgenden Übersetzungen sind von mir. Eine neue Übersetzung «Richards II.» hoffe ich in Bälde geben zu können.

besondere Bestimmung erfüllt, jedes nach festgesetzter Richtung hin das Ganze fördert. In ganz außerordentlich poetischer Weise wird dies in «Heinrich V.» (1, 2) dargestellt, wo der Kanzler die tiefsinnigen Worte spricht:

Drum teilt der Himmel
Der Menschheit Stand in mancherlei Beruf
Und pflanzt ein ständig Streben in uns ein,
Uns zu bewegen zu dem großen Ziel,
Ihm treulich dienend; wie die Honigbienen,
Geschöpfe, die kraft Regel der Natur
Die Ordnung lehren unserm Volk und Reich.
Ein König herrscht und mancherlei Beamte;
Die Obrigkeiten halten häuslich Zucht;
Gemeine schwärmen gleich dem Kaufmann aus,
Die Krieger holen mit des Stachels Spitze
Die Beute aus des Sommers samtnen Knospen
Und bringen froh den Raub in Scharen heim
Zum königlichen Zelt, wo sorgsam prüft
Des Kaisers Majestät, wie summend sie
Die goldnen Dächer bauen und die Bürger
Ehrsam den Honig kneten, wie die Träger,
Die armen, mit der Bürde schwer beladen,
Sich mühsam drängen an dem engen Tor;
Indes Justiz gestreng mit rauhem Brummen
Dem Henkerspfahle übergibt die Drohnen,
Die schläfrig faulen. Aus dem allen schließ ich:
Wie manche Dinge, die voll Eifer streben
Zum e i n e n Ziele, mannigfaltig wirken,
Wie viele Pfeile rechts und links her schwirren
Zu einem Treffpunkt, wie in einer Stadt
Viel Wege münden, viele hurt'ge Ströme
Zu einer Salzflut fließen, viele Linien
Der Sonnenuhr sich einigen im Zentrum,
So streben tausende vollbrachter Taten
Dem einen Ziele zu und alles ist
Wohlauf und sonder Fehl.

In gleicher Weise steht ihm das Bild des Himmelsgewölbes vor Augen, wie sich hier alles nach einer bestimmten Regel, nach Ordnung und Unterordnung vollzieht, da nur durch die Gesetzmäßigkeit das große Universum erhalten wird. Nirgends ist dies schöner dargelegt worden, als in «Troilus und Cressida», I, 3:

Die Himmel selbst, Planeten und ihr Zentrum
Bewahren Rang und Stufe, Amt und Würde;
Die Kraft gebiert die Ruhe, Zeiten wechseln
In stetem Kreislauf nach Gesetz und Regel.

Drum thront der Sonne glänzendes Gestirn
In edler Majestät inmitten von
Trabanten und ihr heilsam Weltenauge
Scheucht der Planeten widrige Aspekte;
Ohn Unterlaß schickt sie ihr königlich
Gebot zu gut und bös. Doch wenn Planeten
Im tollen Wirrwarr, schlecht beraten, irren,
Welch Plage, welch ein grauser Aufruhr herrscht!
Wie rast die See, die Erde bebt, es heulen
Die wilden Stürme; Schauer, Frost und Schrecken
In jähem Wechsel folgen; in den Fugen
Erkracht entzwei die Welt, die traute Ruhe
Der Staaten ist entwurzelt. Fehlt der Rang,
Die Leiter, die zu hohen Zielen führt,
Dann krankt die Welt; wie kann Gemeinschaft blühen?
Wie Zünfte, Gilden, wie der Grad der Schulen,
Friedfert'ger Handel, der die Küsten eint?
Wie können Szepter, Würden, Erstgeburt
Am rechten Platze steh'n ohne Rang und Regel?
Nimm weg die Ordnung und zerreiß die Saite, —
Horch, welch ein Mißklang! Jeglich Ding trotzt wild
Dem andern, die bedrängten Wasser heben
Den Busen, über ihre Küsten flutend:
Zu Sumpf und Moor wird uns're feste Erde;
Die Untat triumphiert, der Schwache fällt,
Der Sohn erschlägt den Vater, der entmenschte;
Gewalt wird Recht, was sag ich: Recht und Unrecht,
In deren ewigem Kampf Gerechtigkeit
Die Zügel führt, verlieren ihren Namen,
Und die Gerechtigkeit kennt niemand mehr.
Ein jeglich Ding hüllt sich in Macht, die Macht
Wird Wille, Wille wird zum Weltenhunger,
Dem Werwolf gleich, der in gefräßger Gier
Sich sättigend zu Riesenkräften wächst,
Das weite All verschlingt, und dann sich selbst
Verzehrt. Erwürgst du Rang und Stufenreihe,
Was dannen folgt, o großer Agamemnon,
Das Chaos ist's .....

Shakespeare ist also der Antipode Rousseaus und damit der Antipode jener Staatsidee, welche sich, ohne Rücksicht auf die soziologische Gestaltung der Menschheit, auf dem Individuum aufbaut und den Staat als die Summe der Individuen darstellt, in der schließlich das öde Prinzip der Majorität den Ausschlag gibt.

Der individualistische Staat, bei dem nur die Stimmenmehrheit gilt, ist der Staat der französischen Revolution geworden, und die Worte von Gleichheit und Brüderlichkeit sind nichts anderes als

das Gebrüll eines menschlichen Haufens, bei dem keiner ein Vorrecht des Geistes anerkennen will; das, was man hier lehrte, war eine Zerhackung der Menschheit in Atome, unter denen ein innerer Zusammenhang nur durch die Zufälligkeit der Stimmgebung hergestellt wird.

Daß Shakespeare das Gegenteil kündigt, ist eben der Ruf des germanischen Geistes gegenüber dem öden Herdenwesen der französischen Revolution, die sich ja selbst zerfleischt hat und darum dem ordnenden Geist des einen Herrschers weichen mußte.

Dies in den Dramen Shakespeares zu zeigen, soll unsere Aufgabe sein, und zuerst beginnen wir mit einer seiner größten und ästhetisch wie geschichtlich bedeutendsten Schöpfung, mit «Richard II.».

«Richard II.» ist das Hohe Lied des Königtums und eine der großartigsten Hymnen auf die königliche Würde, die den Gesalbten des Herrn bis an sein Ende begleitet, auch dann, wenn er irrt und fehlt und wenn er schließlich stürzt und unter den Trümmern seiner Autorität begraben wird. So hat die Persönlichkeit Richards II. ungemein viel anziehendes. Nie vergißt er seine Herrscherstellung, und wenn schließlich das Unglück über ihn hereinbricht, so schaut er ihm als einem von Gott gewollten Verhängnis ins Auge, und mit Lächeln und Tränen erwidert er die Beschimpfung des Volkes; wenn er dann sein Antlitz im Spiegel betrachtet, so fragt er, ob es noch dasselbe ist, vor dem einst Tausende von Menschen sich gebeugt! In großartigen Worten wird dies geschildert in III, 2:

> Nicht kann die volle Flut der rauhen See
> Den Balsam tilgen von dem Haupt des Königs,
> Nicht kann gemeines Menschenwerk entthronen
> Den Abgesandten, den der Herr erwählt.
> Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
> Um schnöden Stahl nach unserer goldnen Krone
> Zu zücken, hält Gott einen hehren Engel
> Bereit im Himmelssold für seinen Richard.
> Wenn Engel kämpfen, sinkt der schwache Mensch,
> Denn Gott bewahrt das Recht. . . . .

Und

> Des Königs Name
> Wiegt er nicht zwanzigtausend Namen auf?
> So waffne dich mein Name! ein Gemeiner,
> Ein Untertan reckt sich nach deiner Hoheit!
> Nun schart Euch kühnen Blicks um Euren König,
> Erhaben wie wir sind, sei unser Mut!

Der König gilt als göttlich und von Gott eingesetzt; er erwartet den göttlichen Beistand gegen alle seine Feinde, und in immer neuen

poetischen Wendungen wird das Hohe Lied von der Lehens- und Untertantreue variiert.

Aber nun tritt auf der anderen Seite die Lasterhaftigkeit des Königs hervor. Von Schmeichlern umgarnt, vernachlässigt er das Wohl des Ganzen und verliert er sich in schrankenlose Willkür und öde Launenhaftigkeit. Vergessend den Begriff der Pflicht als des Correlates der königlichen Stellung, schafft er unerträgliche Verhältnisse. In geradezu rührender Weise führt in III, 4, der Gärtner aus: «hätte er den Fruchtbaum richtig gepflegt, die überschüssigen Zweige entfernt und dem Baum zur Blüte und Frucht verholfen, so könnte er jetzt noch seine Krone tragen und im Vollgefühl seiner Majestät weilen!» Wie er das Reich geschädigt und finanziell heruntergebracht, das Land geschändet und zu einer Wüste gemacht hat, das wird in machtvollen Worten von Gaunt geschildert (II, 1), wenn er schließlich in den schrecklichen Fluch ausbricht, der nur in Dantes Purgatorio VI seinesgleichen findet:

> England umsäumt von hochgewaltiger See,
> An dessen Klippen sich die Wogen brechen
> Des Wassergotts, der uns umdräut, ist nun
> In Schmach gehüllt mit Fetzen Pergaments,
> Befleckt mit Tinte! Einst der Weltensieger
> Hat England schmachvoll nun sich selbst gerichtet.

Vor allem hat er Recht und Gerechtigkeit verhöhnt und damit die Grundlage zerstört, auf der sein eigenes Königtum ruht; denn, wie des Königs Macht und Würde nach Rechtsgrundsätzen ererbt wird, so muß er das Recht seiner Untertanen anerkennen und darf nicht beliebig in ihr Erbe und Eigen eingreifen. Großartig wird dies von York ausgesprochen in II, 1:

> Nimm Herefords Lehn hinweg, verwehr der Zeit
> Ihr angestammtes Recht, ihr Brief und Siegel,
> Laß morgen nicht auf heute folgen, sei
> Nicht mehr Du selbst! denn auch Dein Königtum
> Beruht auf Erbgang nach Gesetz und Recht.
> Greift Ihr, bewahr es Gott, nach Herefords Recht,
> Vernichtet frevelnd Ihr den Königsbrief,
> Mit dem sein Lehngraf die Belehnung sucht,
> Versagt Ihr ihm die dargebotne Hulde,
> Ihr legt Euch tausend Fährnis auf das Haupt,
> Verliert an tausend wohlgesinnter Seelen,
> Erweckt in meines Geistes steter Sorge
> Gedanken, die zu denken mir versagt
> Die Ehre und der Untertaneneid.

Wie das morgen auf heute, so muß auch das Recht auf das Recht folgen! Und so wenden sich die Lehnsmannen und das Volk von ihm ab; es erhebt sich die Verschwörung des Bolingbroke; und nachdem er ganz verraten und verlassen ist, muß er sich in der Westminster Halle von den Lords und Gemeinen verurteilen lassen. Vergeblich hebt dagegen der Bischof Carlisle seine Stimme, vergebens führt dieser den Satz aus, daß kein Untertan über den König zu Gericht sitzen könne und daß die gesalbte Majestät des Königs über jedes Urteil des Volkes erhaben sei, so IV, 1:

> Welch Untertan kann seinen König richten?
> Und wer sitzt hier, der nicht der Untertan
> Von König Richard? Diebe selbst verurteilt
> Kein Richter ungehört, so offen auch
> Die Schuld. Und dieses Haupt, das Ebenbild
> Der Gottheit, auserwählt, gesalbt, gekrönt
> Und fest gewurzelt manches Jahr, soll nun
> Von niedrem Untertan gerichtet sein!
> Und ungehört! Bewahr es Gott, daß Seelen
> Im Christenland, vom Christentum geläutert,
> Solch schnöde, schwarze Untat auf sich laden!
> Kühn spricht der Untertan zu Untertanen;
> Denn Gott hat mich erweckt für seinen König.

Das ist die gewaltige Tragik, geschaffen durch den Gegenstoß zweier inkommensurabler Elemente, die sich nicht versöhnen lassen, sondern zu einem ungeheuren sozialen Bruch führen; denn wo Prinzipien in unvereinbaren Schroffheiten einander gegenüberstehen, ist ein gewaltsamer Konflikt unvermeidlich, und dieser kann keine Lösung finden, sondern nur mit dem Untergang des einen oder anderen enden. Das eine ist das gottgeweihte Königtum mit seiner hohen Pflicht und Verantwortlichkeit, das andere ist die Geltendmachung dieser Verantwortlichkeit durch Mächte, welche unter dem König stehen und daher eigentlich gar nicht in der Lage sind, mit ihm den Rechtsgang aufzunehmen. Alte Zeiten mochten immerhin auf eine Lösung des Konfliktes hinsteuern, indem sie einem gottgeweihten Seher oder Propheten lauschten, der das Wort des Höchsten zu sprechen und über den König zu richten habe, und das Papstum hat lange Zeit diese Rolle als das geweihte Organ des göttlichen Richters in Anspruch genommen. Diese Macht versagt aber; in unserem Falle kommt sie nicht zur Geltung, und so ist es die Gewalt, die siegt, geweiht allerdings dadurch, daß sie sich bekleidet mit dem Rächeramt: formell ohne

Legitimation, materiell aber legitimiert durch das Recht der Geschichte.

Diese Probleme, die auf der höchsten Höhe des Rechtes stehen, waren zu Shakespeares Zeiten an der Tagesordnung; die gottgeweihte Stellung des Königtums auf der einen Seite und auf der anderen Seite die Möglichkeit, daß der König Tyrann wird, und sodann die Frage, welche Gegenwirkung gegen die Tyrannei gestattet sei, erfüllte die Geister der Jurisprudenz und der Politik im 13., 14., 15. und 16. Jahrhundert. In England selbst hatte das Königtum gewaltig eingesetzt, und Herrscher wie Eduard I. und Eduard III. hatten durch ihre großartigen Leistungen den wahren Ruhm des Königtums begründet, Eduard I. als zweiter Justinian, Eduard III. als der große Begründer der Equity und des Statute law. Auf diesen geht denn auch das berühmte Gesetz über high treason vom Jahre 1352 zurück. Hochverräter ist nach diesem Gesetz, wer die Tötung des Königs erstrebt oder sie auch nur im Geiste plant, oder, wie es in dem Gesetze heißt, jeder der *fait compasser ou imaginer la mort nostre seignor*. Natürlich ist auch Hochverräter, wer sich gegen den König erhebt und wer seine Feinde unterstützt. Eduard III. aber war der Großvater Richard II., und der Glanz des Königtums, dessen Hoheit in den Schrecken des Hochverratsgesetzes nachklingt, strahlte noch auf den unwürdigen Nachfolger zurück.

Allerdings schon vor Eduard III. wurde das high treason, das crimen majestatis im englischen Rechte ausführlich behandelt, und wir finden bereits bei Glanvilla ums Jahr 1180 das Verfahren vor der curia regis im Falle des Hochverrats besprochen, ebenso in dem Rechtsbuch Regiam majestatem ums Jahr 1200. Wir finden es ausführlich geschildert bei Bracton, *Summa de legibus et consuetudinibus Angliae*, der 1268 starb, auch in der Fleta ums Jahr 1290; und wenn wir die Darstellung bei Glanvilla und Bracton lesen, so finden wir hier das lebendige Vorbild der Schilderung, welche uns Shakespeare gibt, wenn Bolingbroke gegen Thomas Mowbray, den Herzog von Norfolk, die Anklage erhebt. Es sei mir erlaubt, hier die Stelle des Glanvilla anzuführen und einiges aus der ausführlichen Schilderung von Bracton.

Bei Glanvilla, Buch 14, heißt es:

ad ultimum autem, accusatore proponente, se vidisse vel alio modo in Curia probato certissime se scivisse, ipsum accusatum machinatum fuisse vel aliquid fecisse in mortem regis vel seditionem regni vel exercitus vel consensisse vel consilium dedisse vel autoritatem prestitisse, et hoc ipsum juxta considerationem

curie diracionare parato, accusato quoque contra adversus eundem per omnia in curia legitime negante, tunc per duellum solet placitum terminari.

Bei Bracton, III, 2, ch. 3, heißt es:

Habet crimen laesae majestatis sub se multas species, quarum una est, ut si quis ausu temerario machinatus sit in mortem domini regis vel aliquid egerit vel agi procuraverit ad seditionem domini regis vel exercitus sui vel procurantibus auxilium et consilium praebuerit vel consensum, licet id, quod in voluntate habuerit, non perduxerit ad effectum ....

Ad accusationem hujus criminis admittitur quilibet de populo, liber homo et servus .....

Si autem appareat accusator, tunc primo capiatur ab eo securitas de prosequendo, et si plegios non habuerit, sufficit pro securitate sola fidei datio et haec ideo, quia, si ad plegios inveniendos districte teneretur, alii se abstinerent a consimili accusatione. Facta igitur securitate de prosequendo ... statim capiatur accusatus et carcerali custodiae mancipetur nec erit per plegios dimittendus nec per ballivum sine speciali praecepto regis ... Utroque autem apparente tam accusante quam accusato, proponat accusans appellum suum in hunc modum: scilicet dicere debet se interfuisse et vidisse certo loco, certo die, certa hora et scivisse ipsum accusatum praelocutum fuisse mortem regis vel seditionem suam vel exercitus sui .....

Accusato etiam e contra per ordinem negante, solet appellum istud per duellum terminari, nec erit locus concordiae, nisi hoc sit de voluntate ipsius regis.

Sodann III, 2, ch. 20:

Cum appellatus fuerit quis per verba appellum facientia, defensor sive appellatus det vadium defendendi et appellator vadium disrationandi, nisi appellatus exceptiones habeat ....

Die Eide, die vor dem Kampf geleistet werden, sind so geschildert: der Angeklagte schwört:

Haec audis homo .... quod ego patrem tuum .... non occidi .... nec tu hoc vidisti, sic me Deus adjuvet et haec sancta.

Der Ankläger schwört:

Hoc audis homo .... quod tu perjuris et ideo perjuris, quia tali anno .... nequiter et in felonia occidisti patrem ....

Sodann ist noch zu schwören, daß kein Teil irgend zauberische Getränke oder Speise genommen habe, wodurch er die Hilfe des Teufels sich zusicherte. Wie gewöhnlich wird dann bei Todesstrafe verboten, die Kämpfenden zu stören; dann folgt der Kampf.

An diesen geschichtlichen Aufbau schloß sich das Hochverratsgesetz Eduards III., 1352, das nunmehr Gegenstand lebhafter Erörterung wurde.

Es war ein Zeitgenosse Shakespeares, der Jurist Coke (1552 bis 1634), der in seinen «Institutes of the Laws of England» dieses Gesetz über high treason ausführlich kommentierte, ein Kommentar, der allerdings erst nach Shakespeares Tod erschienen ist, aber die Gedankenwelt darstellt, in welcher die damalige Jurisprudenz lebte und webte. Und zu Shakespeares Zeiten hat in Frankreich jener Mann geschrieben, der die Lehre der Souveränität, der majestas regia, auf feste juristische Grundlage gebaut hat, nämlich Bodinus (1530—1596). Was Shakespeare in «Richard II.» über die Bedeutung des Königtums sagt, ist wie eine poetische Verherrlichung jenes großen Kapitels aus des Bodinus Respublica, worin von der majestas des Königs gehandelt wird. Die majestas entbindet den König eigentlich von der Pflicht gegenüber dem von ihm selbst gesetzten Rechte: insofern ist er legibus solutus; aber über ihm steht das jus divinum und das jus naturale: dies sind die Felsen, an denen auch die königliche Macht zurückprallen muß. Niemals darf der König das jus divinum und das jus naturale verletzen; das hatte schon der heilige Augustin, das hatte Thomas von Aquin gelehrt. Hiermit war die Brücke gebaut zwischen der Unverantwortlichkeit des Königs auf der einen und seinem Pflichtverhältnis auf der anderen Seite.

Wie nun aber, wenn der König diese Pflichten verletzt? Die Frage hat die Juristen und Politiker schon im 13. Jahrhundert lebhaft bewegt. Der pflichtvergessene König wird zum tyrannus und untersteht besonderen rechtlichen Grundsätzen. Allerdings unterschied man im 14. Jahrhundert zweierlei Arten von Tyrannen, den tyrannus ex defectu tituli, also den rechtswidrigen Usurpator, und den tyrannus exercitio, d. h. den Tyrannen durch mißbräuchliche Ausübung seiner Herrschaft; wir sprechen hier nur von der letzteren Art. Schon im 12. Jahrhundert hatte Johann von Salisbury, der Freund Beckets, der Verfasser des Polycraticus, die Lehre vom Rechte zum Tyrannenmord entwickelt, und auch der große Bartolus hat ihr gehuldigt: eine ungeheuer gefährliche Lehre. Wie? soll jeder, der einen König für pflichtvergessen hält, auftreten und ihn durch Verbrechen beseitigen dürfen? Manche behaupteten dies; denn gegen den Tyrannen sei Notwehr gestattet, und der Tyrannenmord sei ein Akt der gerechten Wehr! Hiergegen aber haben sich schon frühzeitig bedeutende Geister gewendet, und insbesondere ist es um das Jahr 1400 der Florentiner Coluccio Salutati gewesen, der den Grundsatz aufstellte, man dürfe auch den Tyrannen nicht

töten, mindestens sei es nicht Sache des Einzelnen, über ihn zu urteilen; nur das ganze Volk dürfe über ihn zu Gericht sitzen: (tractatus de tyranno II, § 14, 21, 24):

Civitas vero abrogare sine dubitatione potest imperium presidentis et ipsum expellere, iustaque subsistente causa fas erit occidere, sicut libet.

Licet enim tyrannus maior pestis sit quam aliqua, quae possit in populi vel reipublicae corpus insurgere, non debet tamen unus, non debent et plures, citra principis autoritatem aut populi, statum, quem vel legitimum institutum vel populi placitum ordinavit vel obedientia vel tacitus aut expressus consensus civitatis induxerit, autoritate propria perturbare. Presumptuosum enim, imo superbum est, ceteris patientibus, contra dominantem insurgere.

Autoritate superioris aut populi facienda sunt haec, non affectione propria praesumenda.

Ein solches Gericht ist es auch, das in «Richard II.» den König absetzte, ebenso wie es später Karl I. vom Thron gestoßen und zum Tode verurteilt hat, was sodann Milton in seinen bekannten Pamphleten zu rechtfertigen versuchte.

Sehr eindringlich wendet sich aber Bodinus auch gegen ein solches Untertanengericht, und es ist als ob man Bodinus hörte, wenn der Bischof von Carlisle in «Richard II.» erklärte, daß kein Untertan den König richten könne.

Vor allem hebt Bodinus, wie auch später Hobbes, hervor, daß aus einem solchen revolutionären Eingreifen namenloses Unheil hervorzugehen pflegt; denn wenn einmal die schrankenlose Wildheit des Menschentums erregt ist, kennt die Unordnung keine Grenzen. Es sei hier nur die eine Stelle des Bodinus Buch II, c. 5 erwähnt, worin er sagt:

nec singulis civibus nec universis fas est summi principis vitam, famam aut fortunas in discrimen vocare, seu vi seu iudicio constituto id, fiat, etiamsi omni scelerum ac flagitiorum, quae in tyrannos convenire ante diximus, turpitudine infamis esset. Nam quod ad iudicium attinet, nulla magistratibus ac multo minus privatis in summum principem potestas est, cum non solum ab eius unius omnia omnium imperia pendeant, sed etiam eo praesente magistratuum et collegiorum omnium potestas conquiescat. Subditis igitur principem iure rogare aut in ius vocare iudiciumve de vita, fama ac statu illius constituere, nefas est; si denique nulla clienti in patronum, servo in dominum iurisdictio est, quonam modo manus intentare tyranno liceret, neque quantum quisque viribus ac ferro, sed quantum iure possit, quaeritur. At non solum is, qui principem necavit, perduellionis reus est, sed etiam is qui tentavit, qui opem consiliumve attulit, qui texit, qui voluit, qui cogitavit.

und ferner:

O quanta sit tyrannorum futura multitudo, si tyrannos subditis occidere liceat! quam multi innocentes ac optimi principes suorum conspiratione perituri!

Ist es nicht eine poetisch verklärte Darstellung dieses Satzes, wenn Bischof Carlisle in IV, 1 sagt:

Der stolze Hereford, den ihr König nennt,
Ist seines Königs schmählicher Verräter.
Macht Ihr zum König ihn, ich künd es Euch:
Das Blut von England wird den Boden netzen,
Und künftige Zeiten seufzen ob der Untat.
Bei Türk und Heide wird der Frieden ruhen,
Indes im Friedenslande Freund mit Freund,
Familie mit Familie kämpft im Aufruhr;
In grausem Krieg, in Furcht und Schrecken wird
Veröden dieses Land; man nennts dereinst
Das Feld von Golgatha, die Schädelstätte.

Die Lösung jenes Zwiespaltes kann daher niemals das Recht selbst bringen, denn die erwähnten Widersprüche sind rechtlich nicht lösbar. Wie im Drama die Gewalt, so ist es in Wirklichkeit die Geschichte, welche den Knoten zerhaut. Natürlich wird eine Tyrannei die widerstrebenden Mächte des Volkes aufrühren, natürlich wird die Volksseele geneigt sein, sich zu empören, und neue Herrscher können die Zügel des Staates erfassen: Bolingbroke wird König statt Richard II.; allein dieses Geschehnis unterliegt nicht der Sanktion rechtlicher Regeln, sondern der Sanktion der Geschichte, der wir alle unterworfen sind. Die Geschichte, das Schicksal, die höhere Macht des Weltprozesses, sie allein kann die Rechtfertigung bieten für dasjenige, was entsteht, wenn das Königtum gebrochen und an seine Stelle eine andere Staatsmacht getreten ist. Von der Gerechtigkeit der Geschichte gilt, was ich vor vielen Jahren in meinem Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, S. 256, ausgesprochen habe:

«Die Gerechtigkeit der Weltgeschichte hat es nicht mit Individuen zu tun, ihr Zweck ist es nicht, ein jedes Individuum nach Verdienst und Schuld zu behandeln: unbarmherzig tritt der Genius der Geschichte Tausende von Geschlechtern nieder, und Hekatomben von Unschuldigen fallen unter der Hand des Schnitters, erbarmungslos hausen die Würgengel, Entsetzen und Grauen rings um sich verbreitend: die Weltgeschichte spricht ihre eigene Sprache, deren Grammatik noch nicht gefunden, sie hat ihr eigenes Recht, dessen Institutionen noch nicht geschrieben sind; nur mit ahnungsvollem Schauer können wir ihren Kadenzen lauschen, bange ahnend, daß eine transzendente Harmonik die Gesetze ihres Werdens und Vergehens beherrscht und es ist vielmehr eine Sache der Intuition,

als der dialektischen Diskussion, ob ein Dichter die geschichtlichen Gesetze erlauscht, ob er seine historischen Werke in das eisige Styxwasser getaucht hat, in das heilige Wasser des Flusses, der den kalten Eisesschauer des Ewigen bereits im Schoße trägt.»

Das ist auch der Gedanke, der aus «Richard II.» wie aus allen Shakespeare'schen Königsdramen hervorgeht. Die Flutwellen der Geschichte bringen eine neue Zeit, und wie die Umwälzungen unserer Erde immer wieder nach Äonen neue Erdperioden geschaffen haben, so schafft die Geschichte immer neue Staatsgewalten. Wir können nicht grollen, wenn eine Erdphase untergeht und einer anderen Platz macht, und ebenso müssen wir es anerkennen, wenn die Geschichte ein neues Volkstum oder Königtum hervorgerufen hat. Dieser tiefere Gedanke ist zu gleicher Zeit das Befreiende in den Königsdramen, vor allem auch in «Richard II.».

Imogen auf den Aran-Inseln.

Von

Alois Brandl.

1. Das Märchen aus Aran.

In der Grafschaft Clare waren zwei Bauern. Der eine hatte einen Sohn, und der andere, ein stattlicher, reicher Mann, hatte eine Tochter.

Der junge Mann wollte das Mädchen heiraten, und sein Vater riet ihm, es mit ihr zu versuchen, wenn dies sein Wunsch wäre, obwohl es mächtig viel Gold kosten würde, eine wie sie zu gewinnen.

«Ich will versuchen», sagte der junge Mann.

Er tat all sein Gold in eine Tasche. Dann ging er hinüber zum andern Bauernhaus und warf das Gold vor sich hinein.

«Ist das alles Gold?» sagte der Vater des Mädchens.

«Alles Gold», sagte O'Conor (der junge Mann hieß O'Conor).

«Es wird nicht so viel wiegen wie meine Tochter», sagte der Vater.

«Wir wollen sehen», sagte O'Conor.

Dann legten sie beides in die Wagschalen, die Tochter in die eine, das Gold in die andere. Das Mädchen sank hinab gegen den Boden; so nahm O'Conor die Tasche und ging hinaus auf die Straße.

Als er des Weges ging, kam er dahin, wo ein kleiner Mann stand; der stand mit dem Rücken gegen die Mauer.

«Wohin gehst du mit der Tasche?» sagte der kleine Mann.

«Nach Hause», sagte O'Conor.

«Ist es vielleicht Gold, was du brauchst?» sagte der Mann.

«Ja, gewiß», sagte O'Conor.

«Ich will dir geben, was du brauchst», sagte der Mann, «und wir können den Handel auf diese Weise abmachen: du bezahlst mir in einem Jahr das Gold zurück, das ich dir gebe, oder du bezahlst mich mit fünf Pfund herausgeschnitten aus deinem Fleisch.»

Der Handel wurde abgemacht. Der Mann gab O'Conor eine Tasche Gold; dieser kehrte damit zurück und heiratete das Mädchen.

Die beiden waren reiche Leute, und er baute ihr ein großes Schloß auf den Klippen von Clare, mit einem Fenster, das gerade auf das wilde Meer hinabsah.

Eines Tages, als er mit seiner Frau hinaufging und über das wilde Meer schaute, sah er ein Schiff an die Felsen herankommen, das keinerlei Segel trug. Es scheiterte an den Felsen; Tee war darin und feine Seide.

O'Conor und seine Frau gingen an den Strand, um das Wrack zu sehen, und als Lady O'Conor die Seide gewahrte, wünschte sie sich daraus ein Kleid.

Sie bekamen die Seide von den Schiffsleuten, und als der Kapitän ans Land kam, um das Geld dafür zu holen, lud ihn O'Conor ein, wiederum zu kommen, um mit ihnen zu essen. Sie hatten ein großartiges Essen, und danach tranken sie, und der Kapitän wurde betrunken. Während sie noch tranken, kam ein Brief an O'Conor, und in dem Briefe stand, ein Freund von ihm sei gestorben und eine lange Reise stehe ihm bevor. Als er sich fertig machte, trat der Kapitän zu ihm.

«Hast du deine Frau gern?» sagte der Kapitän.

«Ich habe sie gern», sagte O'Conor.

«Willst du gegen mich zwanzig Guineen wetten, daß ihr kein Mann nahekommt, während du weg bist auf der Reise?» sagte der Kapitän.

«Ich will darauf wetten», sagte O'Conor; und er reiste ab.

Es gab ein altes Weib (*hag*), das an der Straße nahe beim Schlosse Kleinkram verkaufte, und Lady O'Conor erlaubte ihm, in ihrem Zimmer in einer großen Truhe zu schlafen. Der Kapitän ging hinunter auf die Straße zu dem alten Weibe.

«Wieviel muß ich dir geben, damit du mich eine Nacht in deiner Truhe schlafen läßt?» sagte der Kapitän.

«Um kein Geld in der Welt würde ich solches tun», sagte das Weib.

«Für 10 Guineen»? sagte der Kapitän.

«Nicht für 10 Guineen», sagte das Weib.

«Für 12 Guineen?» sagte des Kapitän.

«Nicht für 12 Guineen», sagte das Weib.

«Für 15 Guineen?» sagte der Kapitän.

«Für 15 Guineen will ich es tun», sagte das Weib.

Dann führte sie ihn hinauf und verbarg ihn in der Truhe. Als es Nacht wurde, ging Lady O'Conor in ihr Zimmer, und der Kapitän beobachtete sie durch ein Loch, das in der Truhe war. Er sah, wie sie ihre zwei Ringe abnahm und sie auf eine Art von Wandbrett legte, das wie ein Kaminsims über ihrem Kopfe war; wie sie das Gewand ablegte bis auf das Linnen und zu Bette stieg.

Als sie eingeschlafen war, kam der Kapitän aus der Truhe heraus; und er hatte etwas, um Licht zu machen, denn er zündete eine Kerze an. Er trat an das Bett, in dem sie schlief, ohne sie zu wecken oder ihr etwas Arges zu tun, und nahm die zwei Ringe vom Wandbrett und blies die Kerze aus und kehrte zurück in die Truhe hinein. —

Als O'Conor zurückkam, traf ihn der Kapitän und sagte ihm, daß er eine Nacht im Zimmer seiner Frau verbracht habe, und gab ihm die zwei Ringe.

O'Conor gab ihm die zwanzig Guineen, die er gewettet hatte. Dann ging er hinauf in das Schloß und führte dort seine Frau nach oben zum

Fenster, um über das wilde Meer zu sehen. Während sie hinaussahen, stieß er sie von rückwärts, und sie fiel den Felsen hinab in das Meer.

Eine alte Frau war am Strande und sah sie fallen. Sie stieg hinunter zum Wasserrande und zog sie heraus, ganz naß und übel zugerichtet, und nahm ihr die nassen Kleider ab und bettete sie auf einige alte Lappen, die sie besaß.

Nachdem O'Conor seine Frau aus dem Fenster gestoßen hatte, zog er fort ins Land hinaus.

Nach einer Weile zog Lady O'Conor aus, um ihn zu suchen, und nachdem sie lange im Lande hin und her gewandert war, erfuhr sie, daß er mit sechzig anderen als Schnitter auf einem Felde arbeite.

Sie kam zu dem Felde und wollte es betreten, aber der Mann am Tore wollte ihr das Tor nicht öffnen. Dann kam der Besitzer hinzu, und sie erzählte ihm ihre Geschichte. Er führte sie hinein, und da war ihr Gatte als Schnitter, aber er gab kein Zeichen, als ob er sie kennte. Sie zeigte ihn dem Besitzer, und dieser hieß den Mann herauskommen und mit seiner Frau gehen.

Dann führte ihn Lady O'Conor zur Straße, wo Pferde warteten, und sie ritten hinweg.

Als sie zu dem Orte kamen, wo O'Conor den kleinen Mann getroffen hatte, stand dieser an der Straße vor ihnen.

«Hast du mein Gold bei dir?» sagte der Mann.

«Nein», sagte O'Conor.

«Dann zahl mich mit dem Fleisch von deinem Leibe», sagte der Mann.

Sie traten in ein Haus, und ein Messer wurde gebracht, und ein sauberes weißes Tuch wurde auf den Tisch gebreitet, und O'Conor wurde auf den Tisch gelegt.

Dann schickte sich der kleine Mann an, die Spitze in ihn hinein zu stoßen, worauf Lady O'Conor sagte:

«Seid ihr handelseinig geworden auf fünf Pfund Fleisch?»

«Auf fünf Pfund Fleisch», sagte der Mann.

«Seid ihr handelseinig geworden auf einen Tropfen von seinem Blut?» sagte Lady O'Conor.

«Auf kein Blut», sagte der Mann.

«Schneid hinein in das Fleisch», sagte Lady O'Conor, «aber vergießest du einen Tropfen von seinem Blut, so jage ich dir dies durch den Leib. Und sie setzte ihm eine Pistole an den Kopf.

Der kleine Mann ging weg, und nichts mehr ward von ihm gesehen.

Als sie nach Hause in ihr Schloß gekommen waren, bereiteten sie ein großes Essen, und sie luden ein den Kapitän und das alte Weib und die alte Frau, die die Lady O'Conor aus dem Meere gezogen hatte.

Nachdem sie gut gespeist hatten, fing Lady O'Conor an und sagte, alle sollten ihre Geschichte erzählen. Dann erzählte sie, wie sie aus dem Meere gerettet worden und wie sie ihren Gatten gefunden hatte.

Dann erzählte die alte Frau ihre Geschichte, wie sie Lady O'Conor durchnäßt fand, und übel zugerichtet, und sie ins Haus führte und mit einigen alten Lappen von ihr zudeckte.

Lady O'Conor ersuchte den Kapitän um seine Geschichte, aber er sagte, von ihm sei keine Geschichte herauszubekommen. Dann nahm sie die Pistole aus der Tasche und legte sie auf den Rand des Tisches; und sie sagte, wer seine Geschichte nicht erzählen wolle, der bekomme eine Kugel in den Leib.

Dann erzählte der Kapitän, wie er in die Truhe gekommen war und wie er an ihr Bette trat, doch ohne sie zu berühren, und wie er die Ringe wegnahm.

Dann ergriff Lady O'Conor die Pistole und schoß das Weib durch den Leib; und sie warfen sie den Felsen hinab ins Meer.

Diese Geschichte hat J. M. Synge, der 1908 verstorbene irische Märchendramatiker, auf einer der Aran-Inseln gefunden, die der Bucht von Galway im westlichen Irland vorgelagert sind. Er gab sie 1907 in seinem Schilderungsbuch «The Aran Islands» heraus (Dublin bei Maunsel, S. 18—24). Irische Sprache und Eigenart haben sich dort besonders gut erhalten. Auf wenigen Quadratkilometern, umbrandet von der Dünung des tiefen Ozeans, lebt ein Völkchen, das durch Erzähler von Beruf und durch Hörer voll Fabelfreude mit einer übersinnlichen Welt von Elfen und Geistern vertraut geblieben ist und deshalb den Phantasiemenschen Synge auf das mächtigste anzog.

Von einem *storyteller* namens Pat Dirane hat Synge die Geschichte vernommen. Pat war ein alter Mann und von einem rheumatischen Leiden so gebeugt, daß er auf dem Wege, wenn man ihn aus einiger Entfernung sah, mehr einer Spinne glich als einem Menschen. In der Jugend war er in einem Priesterkolleg gewesen, angeblich um den Klerikern Irisch beizubringen; auch als Herbstarbeiter hatte er unter englischredenden Leuten sich aufgehalten und fließendes Englisch gelernt; aber Irisch sprach er lieber. Elfen hatte er gesehen, zu wiederholten Malen, und Frauen, die von Elfen entführt worden waren; von Riesen und Geistern wußte er das Tun zu berichten, mit vielen Einzelheiten, als wäre er dabei gewesen; und ganz seltsam klang eine Geschichte von einer Gans, die goldene Eier legte und bei ihm Phoenix hieß. Man sagte von ihm, er könne lügen wie vier Leute zusammen; aber sein Wort, seine Geste, sein Rat gegen Elfengefahr, seine stete Klage über nahe bevorstehenden Tod hatten etwas so Eindringliches, das man, obwohl vielleicht mit einem Lächeln, ihm zuhören mußte. Er trug elende schwarze Fähnchen als Gewand, wohnte in einer Erdhöhle und stellte sich zur Mahlzeit klüglich dort ein, wo es etwas zu essen und zu trinken gab. In der Küche beim Herdfeuer als selbst-

geladener Gast gab er die Geschichte von der Lady O'Conor zum besten und scheint sich dadurch Synges Wohlwollen verschafft zu haben; die Männer und Weiber, die während des Vortrages die Küche füllten, hielten den Atem an vor Spannung, als der Kapitän aus der Truhe stieg; und als er ohne böse Handlung vom Bette der Lady sich zurückzog, hörte man ein tiefes Seufzen der Erleichterung.

Synges Wiedergabe erhebt den Anspruch auf Treue selbst in Äußerlichkeiten. Pat gebrauchte gerne eine syntaktische Besonderheit, die er aus seiner irischen Muttersprache übernahm; sie findet sich in Synges Aufzeichnung beibehalten, da wo O'Conor als abgewiesener Brautwerber dem Elf begegnet: 'As he was going along he came to where there was a little man, *and he standing* with his back against the wall' (S. 18 f.). Synge hatte sich offenbar in die Ausdrucksweise irischer Märchenerzähler innig hineingefühlt.

Der Aufbau der Geschichte ist in mancher Beziehung sehr geschickt. Hauptperson ist Lady O'Conor: ihre Ehre, ihr Glück, ihr Leben steht auf dem Spiel; sie hat das schwerste Leid zu tragen und die rettenden Taten zu leisten. Was der Gatte durch Sorglosigkeit gegenüber dem Elf, durch Leichtgläubigkeit gegenüber dem Kapitän verdirbt, wird durch sie wieder ins Gerade gebracht. Zwei Prüfungen werden durch Gold heraufbeschworen; die eine hängt mit seiner Fleischverschreibung an den Elf, die andere mit der Bestechung eines alten Weibes zusammen; aber Lady O'Conors Liebe überwindet beide, so daß der Elf leer ausgeht und das alte Weib am Leben gestraft wird. Neben ihr erscheint der Gatte als schwach, der Käpitän als verwegen; beide Männer lassen sich von der Gelegenheit verführen bis an die Grenze des Verbrechens; sie sind nicht gerade schlecht, aber auch nicht ehrenfest; sie werden am Schlusse nicht gestraft, aber rühmenswert zeigt sich nur die Frau. Mit Recht hat Synge diese Geschichte als erste in seinem Aran-Buch erzählen lassen; keine spätere kommt ihr an ergreifender Kraft gleich. Ob Synge dabei aus eigener Kraft nachgeholfen hat, wird sich erst nach Erörterung der Quellenfrage entscheiden lassen.

Mancher inhaltliche Zug paßt so genau zu Araner Verhältnissen, daß er wie ein lokaler Anklang wirkt. Wenn ein Schiff mit Seide landen soll, muß es als Wrack angetrieben werden. Als Geldleiher erscheint nicht ein Mensch, sondern ein Elf. Als großartiges Gebäude gilt das Haus eines Bauern am Meer, als schreckhafteste Waffe eine Pistole.

Die Entstehung der Geschichte möchte man sich auf den ersten

Blick so vorstellen, als stammte sie aus zwei Dramen Shakespeares und wäre in der beschränkten Umgebung Arans umgegossen worden. Lady O'Conor ist eine Imogen, nur losgelöst von den altbritischen und römischen, höfischen und kriegerischen Dingen, die sich in «Cymbeline» um sie gruppieren; die Wette, die Truhe, der Anschlag des leichtfertig getäuschten Gatten auf ihr Leben, ihr Wandern in Verkleidung, endlich ihr tapferes Auftreten für den in tiefstes Unglück geratenen Geliebten lassen keinen Zweifel, daß wenigstens irgendeine Verwandtschaft des Märchens mit dem Romanzendrama bestehen muß. Mit der Gestalt der Imogen als Retterin des Gatten verband sich, wie ebenfalls ein erster Blick vermuten läßt, eine Art Portia aus dem «Kaufmann von Venedig»; Lady O'Conor tritt — allerdings nicht für den Freund des Gatten, sondern für ihn selber — als geschickte Juristin auf, befreit ihn ebenfalls von den grausamen Folgen unvorsichtig gutmütiger Fleischverpfändung und gebraucht hiezu dieselbe Finte: Fleisch zu schneiden erlaubt der Vertrag dem Gläubiger, aber nicht Blut zu vergießen. Man sagt sich, der alte Pat könnte leicht in seinen jungen Tagen im Priesterkolleg einiges von Shakespeare gelesen oder gehört haben: und warum sollte Synge beim Nacherzählen sich alles Mitdichtens enthalten haben? Also: zweierlei Strahlen von der Sonne Shakespeares aufgefangen im seltsamen Brechungsglas der Aran-Sphäre.

Der Anschein trügt. Die Verwandtschaft mit Shakespeare erweist sich, sobald man andere Fassungen der Imogen- und Portia-Geschichten vergleicht, als eine ziemlich entfernte. Dagegen taucht, wie bereits der märchenkundige Synge gesehen hat, eine ähnliche Verbindung von Imogen und Portia schon vor seiner und Pats Zeit auf einer schottischen Insel des Westens auf, in einem anderen keltischen Dialekt erzählt und 1890 mit englischer Übersetzung gedruckt aus dem Nachlaß von J. F. Campbell in «Popular Tales from the West Highlands, orally collected» II 9ff. Sollte Pat, oder Synge, daraus geschöpft haben? Jedenfalls ist diese Fassung zunächst heranzuziehen und genau zu vergleichen.

2. Das Märchen aus Islay.

Westlich von der Mündung des Clyde bricht sich die Woge des Atlantischen Ozeans an der stillen, seltsam ausgezackten Insel Islay. Dort, in dem abgelegenen Örtchen Kilmeny, trug die Frau eines Bauern namens MacGeachy — sie selbst gebürtig aus Cowal —

im April 1859 einem von Campbells Sammlern eine Geschichte vor, die Campbell im Mai 1860 als eine ganz vereinzelte bezeichnete: 'No other version of this story has come to me as yet.' Er gab ihr die Überschrift «Die Truhe» (The Chest). Er wagte nicht zu entscheiden, ob sie aus Shakespeare oder aus dessen Hauptquelle für «Cymbeline», nämlich dem Decamerone (II 9), zusammengebraut oder ob sie auf schottischem Boden in uralter Zeit erwachsen, also eher als eine Vorstufe für beide zu betrachten sei (Pop. Tales II 22). Modernen Märchenforschern ist sie wohl bekannt (R. Köhler, Kl. Schriften I 211 ff.), doch wird ihre Vorgeschichte erst klar, wenn man sie mit allen Imogen-Portia-Berichten zusammenhält.

Den ganzen Wortlaut wiederzugeben ist hier nicht nötig, weil Campbells Buch auf vielen unserer Bibliotheken liegt. Es genügt, die Abweichungen von der Aran-Fassung anzudeuten.

Die Umgebung ist nicht mehr so abgeschlossen bäuerlich wie im Aran-Märchen. Der Vertreter des O'Conor erscheint als ein Königssohn. Der Vater der Frau lebt angesehen an einem Gerichtsort und hat sogar eine Kutsche. Es fällt nicht auf, wenn im Hafen ein großes Schiff landet und Seide bringt zum Verkauf. Die besseren Leute können lesen und schreiben. Einem vornehmen Reisenden hilft der Gastwirt mit einem Darlehen von fünfzig Pfund. Die sehr primitiven Verhältnisse von Aran sind vertauscht mit denen der wohlhabenderen Gegend von Glasgow.

Die Werbung ist mit einem zweiten Motiv ausgemalt. Der Freier gewinnt die Frau nicht bloß durch Geld, obwohl er hundert Pfund für sie zahlt und für die Hälfte davon einen Streifen seiner Haut vom Kopf bis zum Fuß verpfänden muß; sondern zugleich durch seine Kenntnis von einem Muttermal, durch das sie sich von ihren Schwestern unterscheidet. Diese Kenntnis und das Darlehen bekommt er nicht von einem Elf, sondern von einem Gastwirt, bei dem er abgestiegen ist. Warum dieser ein so blutiges Pfand fordert und später schonungslos eintreiben will, ist leider vergessen.

Die Wette geht wieder aus von einem Kapitän. Aber er bietet sie nicht in der Trunkenheit an, sondern weil der Gatte die Frau übermäßig lobt. Auch wird als Einsatz nicht mehr eine Summe Goldes ausbedungen, sondern von jedem der beiden Wetter die ganze Habe: ist die Frau untreu, so hat der Gatte, der inzwischen König geworden ist, die Herrschaft dem Kapitän zu übergeben; sonst bekommt er alle Seide in dessen Schiff.

Als Helferin zum nächtlichen Besuch im Schlafzimmer gewinnt hier der Kapitän, ohne daß er Geld zu bieten braucht, die Hennenmagd. Verzichtet hiebei die Islay-Fassung auf jede Motivierung, so ist sie andererseits bestrebt, die Unterbringung der Truhe im Schlafzimmer ausführlich zu begründen: die Hennenmagd will ihre Schwester besuchen und erbittet für einen solchen Ausnahmefall die Aufnahme ihrer Truhe in möglichst sicherem Gewahrsam bei der Herrin.

Das Tun des Eindringlings im Schlafgemach besteht lediglich darin, daß er von einem Wandbrett einen goldenen Ring und eine Halskette der Frau wegnimmt. Weder zündet er ein Licht an, noch erlaubt er sich zu spähen. Es ist, als käme er keinem Frauenbette nahe. Daß die Wette des Gatten nicht bloß für den Ruf, sondern auch für den Leib der Frau eine große Gefahr bedeutete, bleibt also unbetont. Was in der Aran-Fassung die höchste Spannung erregt, ist hier flüchtig abgetan.

Sobald der Gatte hört, daß er die Wette verloren habe, versucht er nicht, die vermeintliche Ungetreue zu töten. Apathisch übergibt er das Reich dem Kapitän, fährt mit dessen Schiff über ein Wasser und verliert sich in der Wildnis.

Die Frau, die demnach keiner Retterin bedarf, zieht freiwillig Männerkleider an, um unerkannt den entwichenen Gatten aufzusuchen. Sie findet ihn als wilden Mann inmitten einer Viehherde auf freier Weide. Zunächst gewöhnt sie den Unglücklichen wieder an menschliche Umgebung und Beschäftigung, indem sie mit ihm als Stallknecht arbeitet. Dann sorgt sie für Pferde und reitet mit ihm heimwärts. Noch immer redet er kein Wort, bis die beiden zu dem Gastwirt kommen, der ihm einstmals das Gold gegen Verpfändung eines Hautstreifens geliehen hatte. Jetzt erst redet er, und auch nur, um das Versprechen anzuerkennen, das ihn dem unbarmherzigen Gläubiger ans Messer liefert. Rechtzeitig tritt die Frau dazwischen mit der Einwendung: kein Tropfen Blut!

Um diesen Einspruch zu versinnlichen, läßt sie ihn auf ein Leinengewebe stellen; sobald Blut darauf fällt, soll der Gläubiger selber einen Streifen seiner Haut verlieren. Man muß sie mit ihm frei ziehen lassen.

Noch immer in Manneskleidung, daher unerkannt, kommt sie mit ihm zu ihrem Vater, der ihn fragt: Wo ist deine Frau? Der Galgen winkt ihm. Abermals rettet ihn die Frau als Juristin, indem sie geltend macht, daß er ja seine Frau gekauft habe, und mit einer gekauften Sache könne der Käufer tun was er wolle. Versinnlichung: sie kauft ein kostbares Pferd und läßt es erschießen. Abermals weiß niemand gegen sie etwas einzuwenden. Eine Reihe von Taten der Frau zur Rettung des gegen sie so übeldenkenden Gatten wird also erzählt: auf die nachdrückliche Darstellung solch aktiver Frauentreue ist hier das Märchen hauptsächlich zugeschnitten.

Die Enthüllung erfolgt in der Weise, daß die Frau zunächst durch Anziehung weiblicher Kleider sich ihrem Vater und ihren Geschwistern zu erkennen gibt. Dann stellt sie den Kapitän zur Rede, wie er das Königreich gewonnen habe; da dieser sie nicht erkennt, erzählt er ihr arglos den Hergang samt den Einzelheiten von der Truhe und der Hennenmagd. Auf Grund dieser Aussage, die sie geschrieben vor Gericht bringt, wird er gehängt, worauf alles rasch zum Glück sich wendet.

Überlegt man die Unterschiede der Aran- und der Islay-Fassung, so ergibt sich zunächst ein Urteil über die Tätigkeit des Aufzeichners Synge: er hat nicht etwa bloß den Islay-Text, der ihm seit 1890 bekannt sein konnte, übernommen und umgebildet; denn

manches Motiv ist in seiner Darstellung so viel schwächer geartet, daß solche Arbeit einem Märchenerzähler von seiner Kunstgewandtheit nimmer zuzumuten ist. Dazu gehört z. B., daß Lady O'Conor bei ihm ein Krämerweib von der Straße ohne weiteres in ihr Schlafzimmer aufnimmt. In Islay wird doch nur die Truhe einer zum Hause gehörigen Magd in das Bettzimmer der Frau gestellt, und die Magd hat solchen Platz für ihre Truhe aus einem besonderen Anlaß erbeten. Eine andere Schwäche des Syngeschen Berichts liegt in der Pistole, mit der Lady O'Conor am Ende den Kapitän zum Geständnis zwingt; viel einleuchtender und bedeutsamer rundet sich die Geschichte in Islay mit der Gerichtsverhandlung ab. Synge mag da und dort den Stil gefeilt haben; aber eine bloße Nachbildung des Islay-Textes von seiner Hand würde solche Vergröberungen nicht aufweisen.

Aber auch das kindliche Gehirn des alten Pat, der aus dem Phönix eine Gans mit goldenen Eiern gemacht, konnte aus der Islay-Fassung nicht die Aran-Fassung formen. Dazu hat seine Darstellung zu auffallende Vorzüge. So wirkt es z. B. im Aran-Text passend und fein, daß die Frau von etwas reicherer Familie ist als der Gatte; ihre Treue ihm gegenüber erscheint um so eher frei von Berechnung; im Islay-Text aber ist der Gatte ein König, und die Frau steht an Rang und Habe tief unter ihm: sollte ein Pat diesen Fehler wirklich herausgefühlt und aus eigener Kraft beseitigt haben? Ähnlich wichtig ist es für die Treuprobe der Aran-Frau, daß ihr Gatte sie vorher in unbegründetem Zorn umbringen wollte; das Motiv fehlt in Islay; es wäre ein genialer Zug von Pat gewesen, wenn er es vermißt und aus Eigenem hinzu ersonnen hätte. Flickarbeit, selbst von geschicktester Hand, fällt selten so gut aus.

Bleibt nichts übrig, als Aran und Islay auf ein gemeinsames Quellenmärchen zurückzuführen, das hier der Kürze halber als «Imogen-Portia» bezeichnet werden soll. In dieser Quelle war bereits die ganze Reihe der Hauptgeschehnisse vorhanden; nach dem Zusammenhang zu schließen auch der Mordanschlag auf die Frau, der in Islay vergessen ist, und die Gerichtsverhandlung am Schluß, die in Aran ausfiel. Ja, verschiedene Einzeldinge ganz konkreter Art, die nicht leicht zwei Erzählern unabhängig voneinander einfallen konnten, sind durch ihr übereinstimmendes Vorkommen in Aran und in Islay auch schon für «Imogen-Portia» bezeugt: Seide bringt der Kapitän ins Land, von einem Handbrettchen nimmt er

die Schmuckstücke der Frau, ein Tuch wird dem Gatten untergelegt, sobald es ans Fleischausschneiden geht. Selten ist bei zwei Märchen die gemeinsame Vorstufe so deutlich durchzufühlen. Dies ist um so bemerkenswerter, als Pat in Aran eigentlich irisch dachte und die Erzählerin in Islay sich in keltisch-schottischer Sprache ausdrückte: die Urfassung des Inhalts überdauerte selbst in kleinen Punkten die Verschiedenheit der Sprachform.

Indes bliebe es noch immer möglich, daß «Imogen-Portia» lediglich eine moderne Umbildung Shakespearescher Züge wäre, nicht lange vor 1859 entstanden und keltisch abgefaßt — wenn nicht eine dritte Fassung sich erhalten hätte, auf deren Verwandtschaft mit Islay zuerst R. Köhler hingewiesen hat (Kl. Schriften I 212). Sie erschien als Straßenballade in altertümlichem Englisch, gedruckt auf einem Flugblatt ohne Datum, offenbar, um von leiernden Jahrmarktvaganten vorgetragen und verkauft zu werden. Das Blatt liegt in der Roxborough-Sammlung zu Oxford; es wurde mehrfach neugedruckt; am zugänglichsten ist es in Collier-Hazlitt's «Shakespeare Library» (I, 1, 367—373). Nach Hazlitts Angabe (das. 314) soll es ungefähr aus Shakespearischer Zeit stammen; nach Ballad Society VIII 882 aber erst aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Betitelt ist es: «The Northern Lord, in four parts, to a pleasant tune». Auch hier genügt eine vergleichende Inhaltsskizze.

3. Die englische Straßenballade.

Die Hauptpersonen gehören alle dem Adel an. Der Gatte ist *a noble knight*; der Vater der Frau noch etwas mehr: *a Lord of high renown*; das richtige Verhältnis der beiden Häuser ist also gewahrt.

Die Werbung verläuft im wesentlichen ähnlich wie in Aran. Der Vater der Braut verlangt vom Freier: *Bring me her weight in gold*; der Freier borgt das viele Gold von einem Juden und verpfändet dafür ebensoviel Unzen von seinem eigenen Fleisch. Zugleich wird eine Schwester der Braut erwähnt, die der Freier übergeht, weil sie braun ist; das erinnert, wenn auch entfernt, an die Schwestern ohne Muttermal in Islay.

Da der Gatte den Juden am Verfalltage nicht zu zahlen vermag, entflieht er mit der Frau nach Deutschland. Hier, am Hofe des Kaisers, der für die Gäste aus *Britain that blest land of fame* ein Gericht zur Untersuchung des Falles einsetzt, erfolgt jetzt die Wette. Der Kapitän ist durch einen *Dutch Lord* vertreten, der sich in die Frau verliebt hat. Er setzt beim Gatten (!) eine Tonne Gold dafür ein, daß er ihre Gunst gewinnen werde. Als Beweis soll er einen gewissen kostbaren Diamantring von ihr vorzeigen. Er bemüht sich um ihre Gunst, wird aber mit Stolz verschmäht.

Da wendet sich der Holländer an ihre Zofe, verspricht ihr seinen ganzen Besitz und erreicht so, daß sie den Ring der Herrin für ihn stiehlt. Auf die Truhe ist verzichtet.

Kaum sieht der Gatte den Ring in der Hand des Holländers, so glaubt er schon an die Untreue der Frau. Da er ihr gerade am Tore des Palastes begegnet, wirft er sie kopfüber in den Schloßgraben und geht davon. Der Vorgang gemahnt an die Aran-Fassung, ist aber binnenländisch gemodelt.

Die Frau wird irgendwie gerettet. Sie erscheint alsbald in Männerkleidung — entsprechend der Islay-Fassung; nur hat sie sich einen grünen Panzer angezogen und reitet als englischer Ritter an den deutschen Kaiserhof. Der Kaiser, in Bewunderung, läßt ein Wort fallen über einen anderen englischen Ritter, der verurteilt sei, weil er seine falsche Gemahlin ertränkte. Die Frau, die das sofort auf ihren Gatten bezieht, ruft aus: 'Ich will ihn retten, wenn ich kann'. Auf ihre Bitte wird ein neues Gericht eingesetzt.

Der holländische Lord, entlarvt durch das Geständnis der Zofe, muß die Wette verloren geben und dem gekränkten Gatten die Tonne Gold überweisen. Aus Rache ruft er den Juden herbei. Obwohl der Gatte jetzt eigentlich zahlungsfähig wäre, geht ihm doch der blutgierige Gläubiger, weil ja der Zahlungstag vorüber ist, mit dem Messer an den Leib, unter Berufung auf Unterschrift und Siegel: *Your hand and seal I have.* Rettend tritt die Gattin in ihrer Ritterverkleidung dazwischen: *See no drop of blood you shed,* so daß der Jude abziehen muß. Deutlich ist dabei der Einschlag von Shakespeares «Kaufmann von Venedig» zu spüren. Sogar das Wort des Shylock vom Siegel des Schuldners (*till thou canst rail the seal from off my bond,* IV, 1, 139) klingt an. Es ist bezeichnend für die Sensationssucht des Balladenreimers, daß er gerade auf dies krasse Nebenmotiv den Hauptton legte, während er die Leiden und Opfer der treuen Frau überging.

Im Schlußteil übernimmt der Vater der Frau die Führung und verlangt Bestrafung ihres Mörders. Die Frau, immer noch als Ritter gewandet, stößt ihr Roß nieder; mit Gekauftem, sagt sie, kann der Käufer tun was er will, so auch jener mit deiner Tochter, da du sie verkauft hast. Die Übereinstimmung mit der Islay-Fassung ist hier besonders stark.

Jetzt erst legt die Heldin den Panzer ab, kleidet sich wie eine Königin und gibt sich zu erkennen. Alles wird gut.

Soviel hier im einzelnen gegenüber den Märchenaufzeichnungen aus Aran und Islay ausgelassen, verschoben, geändert ist, um eine Straßenmenge durch Bänkelsangsflitter anzuziehen, die Hauptzüge stehen doch Schritt für Schritt in deutlicher Parallele und Herkunftsgemeinschaft. Das Originalmärchen, das allen dreien zugrunde liegt und für uns «Imogen-Portia» heißt, wird durch diesen dritten Ableger noch deutlicher erschließbar. Zugleich rückt sein Alter wenigstens in das frühe 18. Jahrhundert hinauf, wie sich schon aus der Druckweise und Orthographie der Ballade ergibt.

Ja, wenn man die politische Stimmung beachtet, mit der hier dem bewundernswerten Briten ein Holländer als Ränkeschmied und Verführer gegenübergestellt ist, so wird man die Entstehung der Ballade und hiemit auch die des Originals noch weiter zurück in die Zeit der Kriege und Spannungen mit Holland 1650—88 verlegen. Ferner ist bei der Aburteilung des Holländers durch den deutschen Kaiser zu beachten, daß Holland erst 1648 in aller Form vom deutschen Reiche abgezweigt wurde, was uns ebenfalls zwingt, dies Bänkelsängerprodukt wenigstens in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaufzurücken, also in die Regierungszeit der Puritaner. Ob dazu auch die Tendenz der Ballade stimmt, die sichtlich dagegen eifert, daß ein Vater die Tochter ungefragt weggibt? Solches haben ja die Puritaner besonders gerne und aus Grundsatz getan.

4. «Imogen-Portia».

Hiemit nähert sich aber die Quelle der Ballade ganz eng der Shakespeare-Zeit. War jene am Ende sogar älter als Shakespeare? Wie verhält sie sich zu den Quellen seines «Cymbeline»?

Bevor wir auf diese Hauptfrage eingehen, empfiehlt es sich, den Inhalt von «Imogen-Portia» aus den vorhandenen drei Fassungen möglichst genau herauszuschälen. Das hat allerdings da seine Schwierigkeit, wo eine Fassung von den beiden andern stärker abweicht, und noch mehr da, wo alle drei beträchtlich auseinander gehen. Doch hilft uns in solchen Fällen manchmal der Zusammenhang — wie schon oben angedeutet — zur Erkenntnis des Ursprünglichen, oder wir müssen den Inhalt so allgemein ausdrücken, daß er auf alle drei Glieder der Überlieferung paßt.

Hauptpersonen: Zwei Familien mit Landbesitz; dazu ein Kapitän in A(ran) und I(slay), *a Dutch Lord* in B(allade).

1. Brautkauf (mit Erkennung durch Muttermal S) und Fleischverpfändung (an Elf A, an Gastwirt I, an *Jew* B).

2. Wette um die Treue der Frau (im Trunk A, wegen Überlobs durch den Gatten I, aus Liebe B) um hohen Preis (20 Guineen A, das Reich I, eine Tonne Gold B).

3. Truhe im Schlafgemach (durch *old hag* A, durch *hen-wife* I *chambermaid* ohne Truhe, aber mit Liebeswerben B) und Schmuckentwendung (mit Spähen und Lichtanzünden A).

4. Der Gatte im Zorn (stürzt die Frau ins Wasser A B, verläßt sie I).

5. Die Frau zieht aus in Verkleidung (*old rags* A in Mannskleidern I, *in armour greene* B) und findet den Gatten im Elend (als Schnitter A, als *wild man* I, als Verurteilten B).

6. Fleischlösung durch ihre Rechtsklugheit (mit Anlehnung an Shakespeares Gerichtsszene mit Shylock B).

7. Der Gatte wird durch ihren Vater als ihr Mörder angeklagt, aber durch ihr Roßexempel gerettet (I B, fehlt A).

8. Enthüllung des Verleumders (sein Geständnis erzwungen durch Pistole A, durch private Mitteilung und gerichtliche Verhandlung I, durch Geständnis der Zofe vor dem Kaiser B) und Bestrafung (der *old hag* A, des Verleumders I, Beschämung aller Schuldigen B). Neues Glück der Gatten.

Soweit unsere Kenntnis bisher reicht, gibt es keine andere Geschichte, in der sich Portia-Züge (Nr. 1 und 6) mit der Imogen-Fabel vereinigt haben. Wollen wir die Forschung noch weiter nach rückwärts führen, so sind daher diese beiden Elemente getrennt zu verfolgen.

Die Portio-Züge haben die nächste Verwandtschaft weder mit Shakespeares Drama, noch mit der Novelle seines italienischen Vorgängers (Pecorone, 1554). Wesentlich enger stimmt sie zu der Schuldscheingeschichte in den «Gesta Romanorum», die wohl noch im 13. Jahrhundert in England zusammengestellt und jedenfalls zu Anfang des 15. Jahrhunderts ins Englische übersetzt wurden (ed. Herrtage 1879, S. 158—165). Da hat nämlich der Schuldner das Geld nicht, wie bei Shakespeare, für einen Freund, sondern für sich selber geborgt, um die Liebe einer römischen Kaiserstochter zu gewinnen, und nachdem ihm dies gelungen ist, rettet sie aus Dankbarkeit ihm das Leben. Ob es unmittelbar der Text der «Gesta Romanorum» war, der so hereinspielte, oder eine mündliche Variante davon, wie deren viele bis ins ferne Indien und bis zur Gegenwart herab zu erweisen sind, möchte ich nicht entscheiden. In dieser Form waren die Portia-Züge an die Imogen-Fabel besonders leicht anknüpfbar; denn in beiden Geschichten war eine Frau gegeben, die, als Mann verkleidet, den Gatten treulich aus der Gefahr befreit.

Genaueres läßt sich über die Herkunft der Imogen-Fabel erforschen; doch ist dabei weiter auszuholen.

5. Imogens Vorgeschichte.

Ohle in seiner Berliner Dissertation über «Shakespeares Cymbelins und seine romanischen Vorläufer», 1890, hat bereits diese Frage studiert und die meisten abendländischen Fassungen älterer Zeit

zum Vergleich herangezogen. Aber mit weiterem Ausblick[1]) und kritischerem Eindringen faßte Gaston Paris das Material zusammen in seiner Abhandlung über den ganzen «Cycle de la Gageure», die posthum in der Romania 1903 erschien ($32_{481-551}$). Kam es Ohle fast nur auf die Vorstufe Shakespeares an, so spürte Gaston Paris der Geschichte bis zu ihren Anfängen und zugleich bis zu den modernsten Ausläufern nach. Seinen Inhalts- und Altersangaben habe ich mich Schritt für Schritt anvertraut. Von den älteren Denkmälern durfte ich allerdings jene ohne weiteres ausschalten, in denen die Heldin nicht die Frau, sondern die Schwester des Eifersüchtigen ist oder in denen sie nicht bloß verleumdet, sondern vergewaltigt wird; solche Darstellungen stehen unserem Märchen allzu fern. Auch habe ich von den Aufzeichnungen abgesehen, die jünger sind als das 16. Jahrhundert, weil sie zuviel vergessen und umgeändert haben.

Folgende Texte sind demnach zur Durchforschung übrig geblieben:

Französisch: 1. Der Graf von Poitiers, Versroman von c. 1180. — 2. Der Veilchenroman, davon abhängiger Versroman von Gerbert de Montreuil, c. 1230. — 3. Hs. Tours 468, Exempla-Sammlung aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Hs. 15. Jh., nach G. Paris S. 499). — 4. König Floire, Prosaroman des 13. Jahrhunderts, wohl nach einem Gedicht. — 5. Mirakel von Otou, Muttergottesspiel von c. 1380, wohl nach einem Ritterroman.

Italienisch: 1. Elena, Gedicht des 12. Jahrhunderts, aber ganz in Umgebung und Art französischer Charlemagne-Romane des 12. Jahrhunderts gehalten und daher noch eigentlich zur vorausgehenden Gruppe gehörig. — 2. Anonyme Novelle des 13. Jahrhunderts (Hs. 14. Jh.). — 3. Boccaz im Decamerone, Nov. II 9, wohl 1355 entstanden.

Deutsches Büchlein «Von vir Kaufmendern», gedruckt vor 1489 zu Nürnberg; eng verwandt mit B, und zwar durch eine gemeinsame Quelle, die wieder mit A eine gemeinsame Vorlage hatte.

Spanische Novelle, betitelt «El Patrañuelo», von 1576, herausgegeben von Timoneda.

[1]) Freund Bolte verweist mich noch auf «The Son of Poverty» bei Laminie, West Irish Folk Tales 1893, und «The Jealous Husband» bei Groome, Gipsy Folk Tales 1899. Von den Imogen-Portia-Fassungen hat Gaston Paris begreiflicherweise nur Islay berücksichtigt.

Ungarische Geschichte vom tapferen Francisco und seiner Frau, geschrieben von Gaspar Ráskay 1552.

Englisch: 1. Shakespeare, Romanzendrama von Cymbelin, c. 1610. — 2. Prosageschichte, einem Fischweib zugeschrieben, in der Novellensammlung «Westward for Smelts» 1620, neugedruckt von Collier-Hazlitt, Shakespeare Library, I, 2, 197—210.

Versucht man, diese Texte zu gruppieren, und zwar nicht bloß nach einzelnen, frei herausgegriffenen Besonderheiten, sondern nach der ganzen Motivenreihe, wie sie oben aufgestellt wurde, so ergibt sich, daß sie sich nach Stand und Haltung der Hauptpersonen in drei Typen spalten, und daß jeder dieser Typen von einem anderen Volk getragen wurde.

I. Adeliger Typ, französisch.

Hauptpersonen: Schloßbewohner, öfters sogar Prinzen (der Gatte ursprünglich nur Knappe F).

1. Brautwerbung: der spätere Wetter wird von der Dame abgelehnt P E M, obwohl ihre Mutter für ihn ist F; oder er fühlt sich verletzt, weil im Tournier vom Gatten überwunden U. (Abart: die Dame ist nur Geliebte V.)

2. Wette vor dem Hof, auf Untreue der Frau, unter Einsatz des Landbesitzes P V T F M, oder des Lebens U, oder zweier Kinder E.

3. Nachdem der Wetter einen Anschlag auf ihre Ehre P V F M, oder doch auf ihr Haus T E U, vergeblich versucht hat, erlangt er Scheinbeweise ihrer Untreue durch ihre bestechliche Dienerin: Muttermal V T F M (Badeszene V F); Ring mit Haar und einem Stück Samtmantel P, mit Gürtel E, mit Zehe M, mit goldenem Dolch U.

4. Der Gatte im Zorn will die Frau umbringen, entweder mit dem Schwert P V E, oder durch Sturz ins Wasser T E; oder er sendet ihr durch einen Pagen Vorwürfe, so daß sie entflieht U (fehlt F).

5. Die Frau in Verkleidung: zuerst als Mönch, dann als Ritter T U; zuerst als Mann, dann als Ritterdiener F M, fehlt P U. Und der Gatte im Elend: als Pilger P und nach einer Episode auch F; als Spielmann V; als Bettler T: als Kämpfer gegen die Heiden M; als reuiger Mörder seiner Kinder E; mit einem Bündel Heu U.

6. —

7. Wiedersehen der Gatten: bei einem Verwandten P V, bei ihrem Vater M E, vor einem ihr geneigten König T U. Er erfährt die Wahrheit P V; oder sie erkennt ihn und wird entweder sein Diener T F U, oder seine Verteidigerin gegenüber ihrem Vater M E.

8. Zweikampf: entweder der Gatte fordert den Wetter heraus und überwindet ihn P V; oder die Frau fordert ihn heraus, da er das Land des Gatten inne hat, und überwindet ihn T M U, wenn ihr nicht der Gatte letzteres abnimmt F oder sich doch anbietet E. Darauf zieht sie wieder

Frauenkleider an F M U (in T schon vor dem Kampf). Bestrafung des Verleumders P V T F M E U (und der betrügerischen Dienerin P V E U). Neues Glück der Gatten.

Deutlich ist mit PV als einer mehrfach selbständigen Unterklasse zu rechnen.

II. Bürgerlicher Typ, italienisch.

Hauptpersonen: italienische Kaufleute in Paris.

1. —

2. Wette auf die Untreue der Frau, bloß weil der Gatte sie überaus lobt; Einsatz ist eine Geldsumme (ABD).

3. Scheinbeweise ihrer Untreue bekommt der Wetter durch die Truhe im Schlafzimmer (Muttermal A B; Ring, Gürtel und dgl. A B D); und zwar mit Hilfe eines bestechlichen Weibes von der Straße (A B D), die im Hause diente (A) oder verkehrte (B) und während einer Gebetsfahrt (A D) oder sonst für etliche Tage (B) ihre Truhe einstellen darf.

4. Der Gatte übergibt sie zur Ermordung einem Diener (vgl. U 4), der sie aber verschont und ihr Gewand als Scheinbeweis ihres Todes heimbringt (ABD).

5. Die Frau in Mannskleidern, die sie vom Diener bekommt A B, oder sich machen läßt D; überdies von einer alten Frau in einem Nachbardorf mit dem Nötigen ausgerüstet B: kommt durch einen Schiffsmann zu einem Sultan (BD, Khan A) in den Orient (Sarazenenland A, Alexandria B, Kairo D), gewinnt dessen Gunst und wird Page bei ihm (vgl. T U 7). Nachdem sie auf dem Markte zufällig ihre gestohlenen Sachen und durch diese den Verleumder entdeckt und so den Zusammenhang geahnt hat, holt (A) oder bestellt (B D) sie den ärmlich gewordenen Gatten aus der Heimat herüber.

6. —

7. —

8. Enthüllung in großer Dialogszene ohne Kampf vor dem Herrscher; Bestrafung des Verleumders (A B D).

Typ II ist nicht bloß betreffs Überlieferung erheblich jünger als Typ I, sondern auch in sich nicht so einheitlich, da er am Schluß in höfische Umgebung zurückverfällt.

Bemerkenswert ist das starke Schwanken der einzelnen Züge in I und andererseits die Festigkeit des Inhalts in den verschiedenen Fassungen von II. Dort haben wir es offenbar mit Ablegern eines Märchens zu tun, das in mündlicher Überlieferung umlief, hier aber mit einer Novelle in schriftlicher Aufzeichnung und Weiterformung, wobei ein so ausgeprägter Kunstdichter wie Boccaz in der Mitte steht.

III. Gemischter Typ, englisch.

Shakespeares Darstellung stimmt wesentlich zu Typ II: Wette um Gold — Jachimo setzt 10 000 Dukaten gegen den Diamantring des Posthumus; die Truhe spielt eine große Rolle — allerdings fehlt

die bestochene Dienerin; der getäuschte Posthumus überläßt die Ermordung der Frau einem Diener; dieser versorgt sie mit Mannskleidern; sie wird Page bei einem König, hier bei dem altbritischen Cymbeline, was zu manch weiterer Anleihe aus Holinsheds Chronik führte; Imogen entdeckt den Verleumder durch den Diamantring, und er gesteht willig vor dem König. Man kann eher aus buchhändlerischen Verhältnissen vermuten, als mit starken inneren Gründen beweisen, daß es nicht die anonyme Novelle, noch die deutsche Fassung war, in der dieser Typ nach England gelangte, sondern Boccaz.

Aber eine Reihe Nebenzüge gemahnt zugleich an Typ I: der höfische Charakter aller Hauptpersonen, wobei die bescheidene Stellung des Posthumus als Kämmerer besonders nahe an F streift; sein abgewiesener Mitbewerber Cloten, begünstigt durch Imogens Stiefmutter, was abermals an F erinnert; die Gefährdung von Imogens Ehre, und zwar sowohl durch den täppischen Cloten, als durch den listigen Jachimo; die anfängliche Absicht des zornigen Gatten, Imogen mit eigener Hand umzubringen, und dann sein Wandern als weltmüder Krieger, ähnlich wie in M; die Zusammenkunft der Gatten beim Vater der Frau, wie im ME; endlich können es Reste des Zweikampfes am Schluß sein, daß Imogen IV 6 mit dem Schwerte gegen Cloten angeht und dann des wirklichen Kampfes mit ihm enthoben wird durch einen ihrer Brüder — vgl. F. Ohle hat S. 69 ff. noch einige kleine Parallelen behauptet und namentlich die Göttererscheinung, durch die Posthumus im Traume die Wendung seines Elends zum neuen Glück voraus erfährt, mit dem Eingreifen Marias in M zusammengebracht. Wie viel davon auf Tradition und wie viel auf Neuerfindung beruht, wird nicht leicht zu entscheiden sein.

«Cymbeline» entstand demnach durch eine Bearbeitung der italienischen Kunstnovelle mit einem starken Einschlag des französischen Volksmärchens. Letzteres war in einer Form nach England gekommen, die sich mit keiner der erhaltenen Aufzeichnungen vollständig deckt, vielmehr zwischen F, E und M schwankt; dies deutet auf mündliche Überlieferung. Wann es jenseits des Kanals gelangte? Jedenfalls nicht vor Chaucer, durch den erst die Erprobung der Frauentreue zu einem selbständigen Thema literarischer Darstellung erhoben wurde. Schwerlich vor Mitte des 16. Jahrhunderts, denn erst um diese Zeit erschloß sich London der Gattung der Kunstnovelle in Prosa. Aber man darf auch nicht zu weit

herabgehen und Shakespeare selbst jene Verbindung zutrauen; denn sie verrät nicht seine Art eindringlicher Seelenmalerei, sondern ein gröberes Stoffinteresse; sie wurde gemacht, als sollten möglichst viele Züge aus beiden Typen zusammengelegt und durch allerlei Doppeldarstellungen erhalten werden; sie war das Werk eines stilunsicheren Autors. Ohle hat sie einfach «Posthumus» genannt. Ob sie bereits ein Drama war, wie Ohle vermutet, bleibe dahingestellt.

Die Erzählung des Fischweibes hält sich gleichfalls in erster Linie an Boccaz, allerdings mit sehr freien Veränderungen. Die Wette geht um eine Geldsumme (hundert Pfund). Truhe und bestechliche Dienerin fehlen; die Schlafzimmerszene ist so dargestellt, daß der Wetter sich unter das Bett versteckt. Muttermal und Schmuckstück sind durch ein kleines Kruzifix ersetzt, das die Frau auf der Brust zu tragen pflegte; den Mordanschlag auf sie besorgt der Diener des Gatten. Die entwurzelte Frau erlangt irgendwie (*got*) Mannskleider und wird Page bei König Eduard IV. Nach dessen Sieg bei Barnet 1471 findet sie das Kruzifix bei einem Verwundeten und erkennt den Verläumder, worauf sie mit Vollmacht des Königs den Gatten herbeiholt; Enthüllung. Man merkt das Streben eines dürftigen Nacherzählers, durch billige Neuheit des Stoffes Leser anzulocken.

Aber auch hier wiederholen sich einige Züge des altfranzösischen Märchens: die Wette wird nicht zwischen Kaufleuten, sondern zwischen «Gentlemen» geschlossen, beim Ehepaar tritt sogar sein ständiger Aufenthalt auf dem Lande stark hervor; der Wetter versucht es zuerst mit einem Anschlag auf die Liebe der Frau; und der Gatte im Elend erscheint als Kriegsgefangener. Es ist zu betonen, daß gerade diese drei Züge aus Typ I auch in «Cymbeline» fortlebten. Entlehung aus «Shakespeare» ist ausgeschlossen; denn abgesehen davon, daß alle römischen und altbritischen Zutaten Shakespeares hier gänzlich fehlen, stimmt einiges in der Enthüllungsszene enger zu Boccaz: die Frau findet das gestohlene Kleinod allein beim Verläumder — im Drama V 2 vor dem König; sie läßt den Gatten holen — bei Shakespeare ist er bereits zur Stelle; sie veranlaßt die ganze Aufklärung, während diese beim Cymbeline-Dichter sich wie von selber durch göttliche Fügung ergibt. Ebenso ist es ausgeschlossen, daß Shakespeare etwa von einer älteren Auflage oder handschriftlichen Kopie der Fischweibgeschichte abhängt; in diesem Falle müßte er ja das Truhenmotiv nochmals erfunden

haben, in wundersamer Übereinstimmung mit Boccaz. Die unverkennbare Verwandtschaft der beiden englischen Darstellungen, mit denen wir es hier zu tun haben, erklärt sich nur durch eine gemeinsame Vorlage, die bereits den Boccaz-Typ mit jenen drei Zügen des altfranzösischen Märchens versetzt hatte. In dieser Vorlage war zugleich die Geschichte auf englischen Boden übertragen, denn sowohl im Drama als beim Fischweib ist solche Nationalisierung vorhanden und — allerdings auf verschiedene Weise — noch weiter geführt. So verdichtet sich Ohles Vermutung eines englischen «Posthumus» vor Shakespeare.

6. Entstehung von «Imogen-Portia».

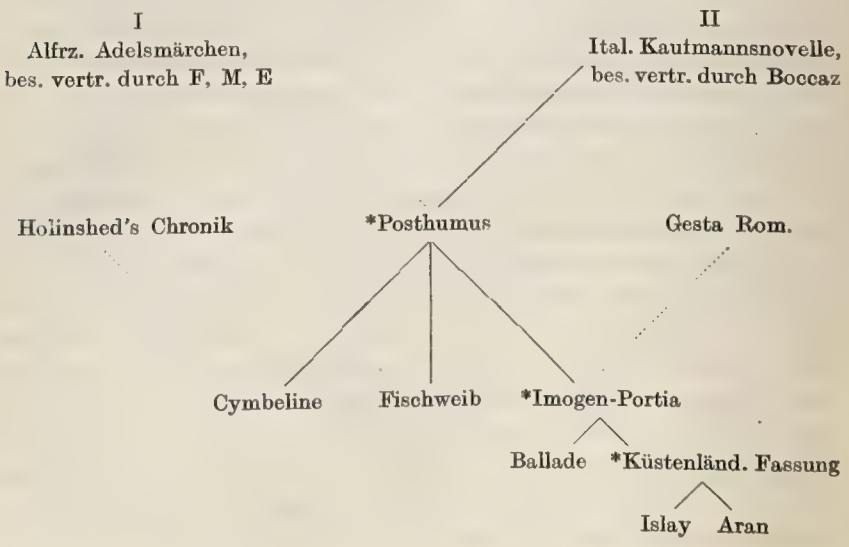
Jetzt ist leicht zu ersehen, woher die Urform von Aran, Islay und der Ballade ihre Imogen-Elemente geschöpft hat.

Abermals liegt der Boccaz-Typ zugrunde, mit der Truhe und der kampflosen Dialogenthüllung am Schluß. Nicht die Fischweiberzählung kann die Übereinstimmung vermittelt haben, denn in ihr fehlte die Truhe. Auch nicht Shakespeare, denn bei ihm fehlt die bestechliche Dienerin als Helferin zur Truhe, wie sie bei Boccaz und in «Imogen-Portia» vorkommt. Hat der Dichter von «Imogen-Portia» eine ganz neue Bearbeitung geschaffen, oder hat er sich an die bereits erschlossene, an den «Posthumus», angelehnt?

Die Zutaten aus Typ I, die sich bei ihm finden, ermöglichen eine Antwort. Es sind nämlich genau dieselben drei Züge des altfranzösischen Märchens, die sich bereits in «Cymbeline» und beim Fischweib zeigten, ebenfalls hier zu beobachten. Die beiden Gatten sind in allen Fassungen, die wir von «Imogen-Portia» besitzen, nicht Kaufleute, sondern Landbesitzer; in der Ballade ist auch der Wetter ein Lord, und wenn in Aran und Islay diese Rolle einem Kapitän übertragen ist, so erweist sich hiedurch für diese beiden Märchen eine Zwischenvorstufe von küstenländischem Charakter. Die Umwerbung der Frau durch den Wetter ist auch in der Ballade noch deutlich; die Abweisung, die der Dutch Lord hier erfährt, und seine Rachsucht stimmen zu Shakespeares Cloten und zu der Art des durchgefallenen Freiers im altfranzösischen Märchen; in Aran und Islay konnte das Motiv leicht verloren gehen, weil in ihrer Zwischenvorstufe der Wetter zum Kapitän geworden war. Als Untersuchungsgefangener, wenn auch nicht gerade als Kriegsgefangener, erscheint der Gatte zur Enthüllung in der Ballade, und fast ebenso deutlich in Islay (größere Lücke in Aran). Das sind bedeutsame Parallelen.

Hiezu kommen noch solche Parallelen mit Typ I, die, ohne beim Fischweib zu stehen, doch in «Cymbeline» und «Imogen-Portia» sich erhalten haben. Shakespeares Jachimo will wenigstens zu Anfang den Ertrag seines Landes als Preis der Wette einsetzen (*the moiety of my estate* I 5); in Islay gibt der Gatte in der Tat sein Land an die Wette; in der Ballade bietet der Dutch Lord *his whole estate* auf, um die Dienerin zu bestechen. Auch will der zornige Gatte bei Shakespeare zuerst die Frau selbst umbringen; in allen Fassungen von «Imogen-Portia» versucht er es wirklich. Die verkleidete Gattin, in Typ I eine Kämpferin mit Ritterwaffen, hat bei Shakespeare wenigstens noch ein Schwert in der Hand (III 6); in der Ballade gewandet sie sich als *warlike knight* und kommt im Panzer zum König geritten; in Islay und Aran ist sie wenigstens noch eine gebieterische Reiterin. Bedenken wir schließlich, daß in «Cymbeline» und in der Ballade die beiden Gatten als Engländer einem teuflischen Ausländer gegenüberstehen, also mit einer Nationalisierung auf britischem Boden, wie sie bereits für den erschlossenen «Posthumus» sich ergeben hat, so bleibt kein triftiger Grund, an dessen Dasein in der Shakespeare-Zeit und an seiner Geltung als Quelle für alle englischen Imogen-Darstellungen zu zweifeln.

Die Verwandtschaftsverhältnisse lassen sich demnach durch folgendes Schema versinnlichen.



Durch die bisherigen Vergleiche hat sich bereits gezeigt, daß innerhalb der Sprossen von «Imogen-Portia» die Ballade mehrfach ursprüngliches Gut besser bewahrt ist, als die modernen Märchenaufzeichnungen Islay und Aran. Daß die Ballade betreffs Entstehungszeit um zwei Jahrhunderte weiter hinaufreicht, macht sich dabei recht fühlbar. Manchmal zeigen sich aber, wie dies gewöhnlich in solchen Fällen auftritt, auch Islay und Aran treuer. Namentlich lebt in ihnen noch eine Spur des Muttermals fort, das in der Ballade (wie beim Fischweib) vergessen ist: in Islay anläßlich der Brautwerbung mit Hilfe des Muttermals, die ohne jeden Zusammenhang dasteht, wenn dies Moment nicht im späteren Verlauf der Geschichte bei Verleumdung und Enthüllung mitspielte; in Aran anläßlich der Schlafgemachszene, wo der Eindringling — wie bei Boccaz — ein Licht anzündet, das er doch nur brauchte, um etwas auszuspähen. So wird durch die Fäden der Quellenvergleichung uns noch manches vom Inhalt des «Posthumus» nachträglich greifbar.

Als ein lediglich in «Imogen-Portia» eingeflochtener Bestandteil bestätigt sich die Fleischverpfändung. Aber das äußere Bindeglied, mit dem diese sonst selbständige Geschichte angeschweißt ist, wird seltsamerweise auch im Cymbeline gestreift, in der Wetteszene, nachdem Posthumus sich bereit erklärt hat, seinen Goldring gegen Jachimos Golddukaten zu setzen. Jachimo entgegnet: *If you buy ladies' flesh at a million a dram, you cannot preserve it from tainting.* Ist dies eine zufällige Anspielung auf den Brautring als Rest des Brautkaufes? Oder stand ein derartiges Wort bereits im «Posthumus»?

Die Behandlung des Brautkaufes in «Imogen-Portia» ist nicht derart, daß man dieses Märchen deshalb ins Mittelalter zurückzuverlegen brauchte. Der alte Sinn des Brautkaufes, wonach durch diesen lediglich die Vormundschaft (mundum) über die Braut auf den Gatten überging (Grimm-Heusler, Rechtsalt. I 583 ff.), ist hier völlig verkannt. In der massivsten Weise wird das Mädchen mit Gold aufgewogen (Ballade und Aran), und wie ein Pferd darf sie vom Käufer umgebracht werden. Personenrecht ist mit Sachenrecht verwechselt. Märchenjustiz.

Indes hat die Wahl dieses in der englischen Literatur ganz ungewöhnlichen Motivs eine örtliche Bedeutung. Einem Südengländer hätte es ganz fern gelegen; einem Nordengländer oder Südschotten konnte es sich leicht aufdrängen, weil sich Brautkauf in

oft drastischer Weise in den keltischen Hochlanden erhalten hatte. Campbell in einer Anmerkung zum Islay-Mädchen hat dafür Beweis erbracht. Mit solcher Entstehungsgegend der «Imogen-Portia» stände es in Einklang, daß der Vater der Frau im Titel der Ballade als 'Northern Gentleman' bezeichnet wird, und auch das Fortleben des Märchens in keltischem Munde wäre dabei am natürlichsten.

Es war ein lohnender Fund, den Synge am westlichsten Strande Irlands machte. Ob er die Tragweite seiner Beute ahnte? Ihn freute das Märchen von Lady O'Conor an sich. Es fügte sich ihm in das magische Bild von Arans Landschaft und Sitte und Phantasieglauben. Die Verwandtschaft mit Shakespeares Cymbeline schien ihm entfernt und fraglich. Uns ist es eine wichtige Stufe geworden, um die Quelle von Shakespeares Drama zu erkunden. Ohne das Aran-Märchen hätte sich das Dasein von «Imogen-Portia», ohne diese Geschichte die «Posthumus»-Bearbeitung nicht sichern lassen; ohne die wieder in der Romanze Shakespeares vieles seltsam bliebe.

Noch öfters hat der große Theatermann Märchenstoffe gewählt: Shylock, Hamlet, Lear, Macbeth. Er liebte die Keckheit, mit der uns das Märchen nach einem behaglichen Eingang durch einen Ruck in eine traumhafte Notlage der Hauptpersonen versetzt. Er nutzte das Wundersame oder Wunderliche dieser Notlage, wo ein Geizhals durchaus Menschenfleisch verlangt, ein verstellter Rächer am Hofe geduldet, eine wahrheitstreue Tochter verstoßen, ein wackerer Soldat von den Schicksalsschwestern genarrt wird, um die Charaktere ins Riesige zu treiben. Aber immer hielt er sich an eine Zwischenstufe, in der die Kluft zwischen der Phantasiewelt des Märchens und dem Wirklichkeitsbild der Bühne schon etwas überbrückt war. Er ließ sich von literarischen Vorarbeitern helfen, diesen tiefen Stilunterschied zu bewältigen, und die sprudelnde Fabulistik seiner Zeit hat ihn mit solchen Vermittlern reichlich versorgt.

Exegetische Bemerkungen
zu
All's Well That Ends Well.

Von
L. Kellner.

Dieses Schauspiel ist bis heute das Stiefkind der Shakespeareforschung geblieben. Ein Blick auf die Bibliographie des Shakespeare-Jahrbuches in den letzten zwei Jahrzehnten zeigt, daß das Stück seitens der Wissenschaft nicht viel weniger vernachlässigt wurde als von der Bühne. Daß der Buchhandel kein Interesse an einem Werk hat, dem die Schule verschlossen ist, kann man verstehen; die Teilnahmslosigkeit der Philologen ist kaum zu begreifen. Denn der Text starrt von unverständlichen Sätzen. Es gibt kaum eine wichtige Stelle in den ersten Szenen dieses Stückes, sagt Staunton, die nicht durch irgendeine abscheuliche Korruptel verunstaltet wäre. Diese Angabe ist zu erweitern: der ganze Text von der ersten bis zur letzten Szene schreit nach einer kritischen Bearbeitung. Ich zähle rund 70 Stellen, bei denen die Erklärer enttäuschen. Damit ist beileibe nicht gesagt, daß in allen diesen Fällen der Text einer Emendation bedarf. Die Schwierigkeiten liegen oft in unserer mangelhaften Kenntnis der Wortbedeutung, des Sprachgebrauchs, der szenischen Einrichtung. Wer sich die Mühe nehmen will, folgende Liste der cruces in «*All's Well*» zu studieren, wird sich leicht davon überzeugen, daß die Kommentatoren sich ihre Aufgabe vielfach sehr leicht gemacht haben und als ganz verständlich mit Schweigen übergehen, was in Wahrheit der Erklärung bedarf.

I, 1, 45—52.
„ „ 60/1.
„ „ 66/7.
„ „ 77—79.
„ „ 81/2.
„ „ 88/9.
„ „ 106 (our hearts' table, wo wir *my* erwarten).
I, 1, 119/20.
„ „ 159/60 (within ten year it will make itself two).
„ „ 179/80.
„ „ 239—241.
I, 2, 31—41.
„ „ 67—69.
I, 3, 97—100.

I, 3, 125 (loss)
„ „ 135 (ever; these.
„ „ 169—171.
„ „ 230—233.
„ „ 248 (in't).
II, 1, 3—5.
„ „ 6.
„ „ 12—14.
„ „ 46 (for).
„ „ 50.
„ „ 55/6.
„ „ 64/5.
„ „ 127.
„ „ 147 (shifts).
„ „ 151.
„ „ 176.
„ „ 180/1
„ „ 207.
„ „ 213 (As high as word).,
II, 3, 72/3
„ „ 83—85.
„ „ 122/3.
„ „ 135/6.
„ „ 183—185.
„ „ 210.
„ „ 226/7 (Give me thy hand).
„ „ 235/6.
„ „ 241/2.
„ „ 295.
„ „ 308/9.
II, 5, 13—21.
„ „ 55.
„ „ 94.
III, 2, 13/4.
III, 4, 23/4.
„ „ 42.
III, 5, 55.
„ „ 69.
IV, 1, 43/4 (what's the instance).
IV, 2, 21—30.
„ „ 38.
„ „ 73.
IV, 3, 23.
„ „ 39/40.
„ „ 299.
IV, 4, 30/1.
IV, 5, 63—66.
„ „ 70/1.
V, 2, 20—25.
V, 3, 1/2.
„ „ 21/2.
„ „ 58—60.
„ „ 66.
„ „ 68 (token; Maudlin gibt keinen Reim mit *forget her*).
„ „ 79.
„ „ 96 (ingaged).
„ „ 121—123.
„ „ 148/9.
„ „ 221 (diet).
„ „ 330 (herself).

Es ist schwer in jedem einzelnen Falle zu unterscheiden, welcher der oben angeführten Umstände für die Dunkelheit einer Stelle verantwortlich ist, ob eine Wortbedeutung, ein Sprachgebrauch, eine Lücke in den Bühnenweisungen oder eine Textverderbnis. Bei dem Studium der schwierigen Stellen in «*All's Well*» habe ich erst alle Ergebnisse der Lexikographie und Sprachgeschichte erschöpft; nur dort, wo diese versagten, betrat ich den gefahrvollen Weg der Emendation. Meine Ausrüstung für diesen schweren Gang besteht, abgesehen von einem stets wachen Mißtrauen, in einer ziemlich vollständigen, im Britischen Museum und im Record Office zusammengestellten «Elisabethinischen Paläographie», ferner aus einer reichen Sammlung von Druckfehlern der Elisabethinischen Literatur.

Ich bin leider weit davon entfernt, alle Schwierigkeiten in «*All's Well*» erklären zu können; und die Furcht ist nur zu sehr be-

gründet, daß die wenigen von mir gegebenen Erklärungen auch nicht alle überzeugen werden. Aber es ist der Mühe wert, die cruces zur Diskussion zu bringen.

I. Semasiologisches.

I, 1, 16—18.

Lafeu. He hath abandon'd his Phisitions Madam, under whose practises he hath persecuted time with hope, and finds no other aduantage in the processe, but onely the losing of hope by time.[1])

Der Sinn ist klar. Aber was heißt «*he hath persecuted time*»? Viele Herausgeber gehen leichtherzig an der Schwierigkeit vorüber, wie Staunton, Evans (Irving-Shakespeare); die Übersetzer geben den Text buchstäblich wieder: er verfolgte die Zeit mit Hoffnung (Baudissin-Conrad, Simrock, H. Voß). Der gewissenhafte Al. Schmidt (s. v. *persecute*) sieht die Schwierigkeit, sucht sie auch zu erklären, ist aber von der eigenen Erklärung nicht befriedigt. Er gibt *persecute* mit *afflict, harass* wieder und fährt fort, «i. e. perhaps: he has, by the advice of his physicians, maltreated the present time for the sake of hope, inflicted upon himself much pain as a cure for his disorder». Onions (Shakespeare Glossary) schließt sich dieser Erklärung an. — Abgesehen aber von der Spitzfindigkeit und Geschraubtheit der Ausdrucksweise, spricht auch der zweimalige Gebrauch von *time* in der gleichen Bedeutung gegen diese Auffassung.

Die Erklärer haben wieder einmal wie in so vielen anderen Fällen unter der Suggestion der heutigen Bedeutung von *persecute* und *time* gestanden, haben sich zu wenig um den Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts gekümmert. *Persecute* heißt, wie man im NED sehen kann, *persequi* «nachjagen»; noch Dryden gebraucht das Wort in diesem Sinne. *Time* heißt «Leben», wie Al. Schmidt s. v. (mit Zitierung unserer Stelle!) zeigt. Demgemäß haben wir ein Wortspiel mit Zugrundelegung der mehrfachen Bedeutung von *time*: er hat dem (entfliehenden) Leben mit Hoffnungen nachgejagt, ohne etwas anderes zu erreichen, als daß er die Zeit verlor. — Auch *in the process* wird — nebenbei gesagt — schief wiedergegeben mit den Worten «in deren Verfolg» (Baudissin-Conrad, Delius); es heißt ganz farblos «dabei». —

[1]) Ich zitiere nach der ersten Folio (Sidney Lees Faksimile des Chatsworth-Exemplars. Oxford 1902).

II, 3, 122/3.

Bertram: A poore Physitians daughter my wife? Disdaine
Rather corrupt me euer.

Die Kommentatoren gehen wortlos an der Schwierigkeit vorbei. Die Übersetzer nehmen *disdain* in einem Sinne, der dem Worte Gewalt antut.

Baudissin-Conrad: Weit lieber
Verderbe ew'ge Schmach mich.

Simrock: Eher
verzehre mich Verachtung.

H. Voß: Eh'r treff' mich ew'ge Schande.

Gegen diese Übersetzung spricht, selbst wenn *disdain* diese Bedeutung hätte, der Zusammenhang. Eine Schande ist es doch gewiß nicht, wenn Bertram die niedrig geborene Helena ablehnt; im Gegenteil. Er lehnt sie ab, weil er es für eine Schande hält, eine Unebenbürtige zu heiraten. — Al. Schmidt lehnt auch mit Recht diese gedankenlose Auffassung ab und hält an der bekannten Bedeutung fest: «Lieber soll an mir der Makel sündhaften Hochmuts haften». Das ergäbe immerhin einen der Seelenstimmung Bertrams entsprechenden Sinn. — Aber das Wort *corrupt* erinnert an Krankheit und führt zu dem Gedanken, daß wir es mit einer veralteten Bedeutung von *disdain* zu tun haben. In der Tat ist *disdain* ein medizinischer Fachausdruck, der noch um 1400 bei Lanfranc belegt ist (NED s. v.), in der Bedeutung «Brand». Das scheint mir der Sinn der Stelle zu sein: «Wie? Ich soll die Tochter eines armen Arztes heiraten? Weil sie heilen kann? Lieber möge mich die ekelhafteste Krankheit, der Brand, bei lebendigem Leibe verzehren! Ich will nichts von ihr und ihrer Heilkunst wissen». — Daß Shakespeare ein Wort in einer Bedeutung gebraucht, die bei seinen Zeitgenossen nicht mehr begegnet, wird uns nicht überraschen. Der Elisabethinische Wortschatz ist in semasiologischer Hinsicht lange noch nicht genügend, durchforscht und so manche Stelle bei Shakespeare erhält erst ihren vollen Inhalt, wenn wir einem und dem anderen Wort den Sinn geben, den es in mittelalterlicher Zeit hatte. Man vergleiche zum Beispiel folgende Verse:

Edgar: Tom, away!
Mark the high noises, and thyself bewray,
When false opinion, whose wrong thought defiles thee,
In thy just proof, repeals and reconciles thee.
Lear III, 6, 117—120 (Q).

Was heißt *mark the high noises*? Es ist kaum der Mühe wert, die gezwungenen Deutungen der Erklärer anzuführen. Erinnert man sich aber, daß *noise* im ME. «Streit» heißt, bekommt der Vers mit einem Schlage Sinn und Gehalt: Edgar will warten, bis der Streit zwischen den Schwestern zur unausbleiblichen Katastrophe führt. Diese Bedeutung von *noise* wird von NED noch im 16. Jahrhundert belegt:

«Oftyme it happeth that of a fewe wordes euyll fette, cometh a grete *noyse* and daunger», Caxton, Fables of Aesop II, 12, 48; «Neuer to haue *noyse* with a nother it is angels lyfe», Caxton, Vitae Patr. (W. de W.) I, 99, 141.

Palsgrave (1530) gibt *noyse* mit *frayeng* wieder.

II. Grammatisches.

I, 1, 60/1.

Countess: No more of this Helena, go too, no more least it be rather thought you affect a sorrow, than to haue —

Der Sinn ist vollkommen klar und wird von den englischen Kommentatoren ganz zutreffend umschrieben: «lest you be thought rather to affect a sorrow than to have it». Aber bezüglich des Sprachgebrauchs begnügen sie sich mit der billigen Bemerkung, «a strange construction» (Arden-Shakespeare) oder mit einer unzulänglichen und unzutreffenden Erklärung des *to* vor *have* (Irving-Shakespeare). Die Stelle weicht in drei Punkten vom sonstigen Sprachgebrauch Shakespeares ab:

1. *Rather* gehört zu *affect*, nicht zu *thought*. Solche Verschiebungen von Partikeln sind nichts ungewöhnliches; an dieser Stelle genügt es auf *only* hinzuweisen: «Novelty is only in request» statt «only novelty is in request» Meas. III, 2, 237 (Prosa!) — Weitere Beispiele bei Al. Schmidt, Sh.-Lex. s. v.

2. *Affect* ist ein Verbum finitum; wir würden daher nach *than* ebenfalls ein Verbum finitum, also *have* erwarten. Diese Ablösung eines Verbum finitum durch einen Infinitiv ist den älteren Perioden des Englischen geläufig: «gelīcade eallum folcum dæt hīe Romanum underðīeded wæren, and hīora ǣ tō behealdanne» Orosius 106/24; «(He) sende his sonde þen to say þat þay samne schulde, and in comly quoyntis to com to his feste» Cleanness 53/4; «O, how unkynde ben þei þat dispisen þis lawe, or for to breken it or to putte oþere byfore it» Wycliff, English Works (EETS) 287;

If I my heart should to you break
And then you to turn your mind from me
And would not me comfort when ye hear me speak
Then should I ten times sorrier be.
Everyman 224—227;

«I praye God stop his mouth, or els to open it to speke better and more to his glory» Latimer, Sermons, 90; «I am contente that any man amende it, or yf I haue sayd to lytle, any man that wyl to adde what hym pleaseth to it» Ascham, Toxophilus 17; vgl. Shakespeare, As V, 4, 21; «I see not where he could have insisted lesse, and t'have made the Humors perspicuous enough», Ben Jonson, Every Man out of his Humor (ed. Bang) 1481/2. Noch Cromwell schrieb 1656: «I have known in my experience abominable murders quitted, and to see men lose their lives for petty matters».

3. Nach *to have* erwarten wir *it*; Dyce und andere Herausgeber fügen es in der Tat unbedenklich hinzu. Im älteren Englisch kann ein solches Pronominalobjekt fehlen: «(Se here) gesæt ðæt lond and gedǣldle», Anglo-Saxon Chronicle, A. D. 880; «The knight that was right courteys guyded him and conduyted a while», Caxton, Blanchardyn 39.

Man sieht, es ist nicht ausgeschlossen, daß die Stelle in ihrer jetzigen Gestalt aus der Feder des Dichters hervorgegangen ist. Aber gegen diese Annahme spricht erstens die altmodische, schwerfällige Konstruktion, zweitens der Gedankenstrich am Ende des Satzes, der doch nicht ohne Grund hingestellt wurde.

I, 1, 81/2.

Lafeu: He cannot want the best that shall attend
His love.

Der Sinn ist von Delius unzweifelhaft richtig wiedergegeben: die Besten, Vornehmsten am Hofe werden sich um seine Zuneigung bemühen. So faßt die Stelle auch Simrock auf. Seltsamerweise lautet die Übersetzung Baudissins bei Hermann Conrad: «Was meine Liebe kann, sei ihm gewährt». Hier liegt offenbar eine andere Auffassung vor; schon deshalb ist es der Mühe wert, die Konstruktion grammatisch zu analysieren.

1. *He cannot want* ist eine persönliche Konstruktion, wo das ältere Englisch und das Deutsche noch heute eine persönliche setzen würde: es kann nicht fehlen, nicht ausbleiben. Man braucht ja nur an Wendungen wie *as I please, what ailest thou?* zu erinnern (Franz, Shakespeare-Grammatik, § 627).

2. Der Objektsatz zu *want* ist eine sogenannte Prolepsis, und wir haben vom Standpunkte des modernen Englisch zu konstruieren: «that the best shall attend his love». Also deutsch: Es kann nicht fehlen, daß sich die Vornehmsten um seine Freundschaft[1]) bewerben. Vgl. Konstruktionen wie

> That made me that I couthe nought withdrawe.
> Chaucer, Wife of Bath's Tale.

I, 2, 64—70.

King: I, after him, do after him wish too,
Since I nor wax nor honey can bring home,
I quickly were dissolved from my hive,
To give some labourers roome.
Lord: You'r loued Sir,
They that least lend it you, shall lack you first.
King: I fill a place I know 't.

Die Herausgeber gehen stillschweigend an den Worten *give some labourers room* vorbei; Dyce ändert *labourers* in den Singular, wodurch nicht viel gewonnen wird. Was ist das für seltsame Ausdrucksweise, wenn der König einem Nachfolger Platz machen will?

Und was bedeutet V. 68? Die englischen Kommentatoren, denen die deutschen Übersetzer (Baudissin, Simrock) zu folgen scheinen, beziehen *it* auf ein zu erschließendes Substantiv *love*. Delius ist anderer Meinung: «*it* bezieht sich auf das folgende *lack*: die es am wenigsten zugestehen, daß sie euch vermissen werden.» Diese Deutung ist mir unverständlich. Heinrich Voß übersetzt:

> Die ihn am wenigsten euch gönnen, Herr,
> Vermissen euch zuerst.

Er bezieht also *it* auf *room*. Das ist grammatisch gewiß das einzig Mögliche. Aber mit der Deutung wird man sich schwerlich einverstanden erklären.

Ich glaube, wir haben uns die Sachlage so vorzustellen: Der König hat einen Sohn. Das geht aus den Worten Helenas II, 2. 198—201 deutlich hervor. Aber dieser Prinz, den wir uns etwa als gleichaltrig mit Bertram vorzustellen haben, wie ja der König und der verstorbene Graf Roussilon Altersgenossen waren (I, 2, 25/6), ist zu jung, um die Last der Regierungsgeschäfte zu tragen. Wenn nun der König stirbt, so wird der Thronfolger regieren, aber der

[1]) Das bedeutet hier *love*, nicht «Liebe».

Rat der Reichsfürsten wird die Geschäfte führen. Diese meint der König, wenn er *some labourers* Platz machen will. Darauf erwidert der Höfling: «Ja, die Großen des Reiches werden euren Platz gern einnehmen, aber wir anderen, denen ihr am wenigsten im Wege steht, wir lieben euch und werden euch zuerst vermissen.»

Dazu paßt auch die abwinkende Antwort des Königs: Schon gut! Ich weiß, was diese Liebe zu bedeuten hat. Sie gilt dem Thron und der Macht, nicht meiner Person. —

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß der Gegensatz von *lend* und *lack* (Alliteration!) sprichwörtliches Gepräge hat; in den mir zugänglichen Sammlungen habe ich aber ein solches Sprichwort nicht gefunden.

III. Szenisches.

II, 1, 49—51.

Parolles: What will ye doe?
Ross(illon): Stay the King.
Parolles: Use a more spacious ceremonie to the Noble Lords . . . .

So weit ich sehe, beschäftigen sich die Erklärer wohl mit Vers 50, gehen aber schweigend an dem Umstande vorbei, daß Parolles, der doch wissen wollte, was Bertram zu tun gedenke, plötzlich von dem brennenden Punkte abspringt und seinem Bewunderer eine vom Zaun gebrochene, hochtrabende Predigt über den Umgang mit Menschen hält.

Alle diese Schwierigkeiten verschwinden, wenn man sich die Szene richtig vorstellt. Der kranke König ruht halbliegend auf einem Sofa und hält Cercle. Er verabschiedet eine Gruppe nach der andern und winkt immer neue zu sich heran. So ist auch das *Come hither to me* (V. 23) zu verstehen. Und während er sich leise — leise für die Zuhörer im Theater! — mit der neuen Gruppe unterhält, sprechen die Verabschiedeten in einiger Entfernung laut — laut für die Zuhörer im Theater. Mitten in dieser Unterhaltung, eben als Parolles seine Frage *What will ye do?* gestellt hat, wird es wieder still um den König. Das merkt Bertram zuerst und flüstert Parolles zu: «Halt! Der König!» Parolles sieht die Augen des Königs auf sich und Bertram gerichtet. Jetzt gilt es, den Argwohn des klugen Monarchen zu zerstreuen und sich in ein möglichst günstiges Licht zu setzen. Da nimmt er die Maske des väterlichen Beraters vor und läßt pathetisch seine Rede vom Stapel.

IV. Textkritsches.

I, 1, 45—52.

Countess: I haue those hopes of her good, that her education promises her dispositions she inherits, which makes fair gifts fairer: for where an uncleane mind carries vertuous qualities, there commendations go with pitty, they are vertues and traitors too: in her they are the better for their simplenesse; she derives her honestie, and atcheeues her goodnesse.

Wenn die Sätze, wie sie hier stehen, aus der Feder des Dichters hervorgegangen sind, so erhält die arme Helena ein sehr mäßiges Lob und die vortreffliche Gräfin, die sonst ihre Worte so geschickt zu wählen und zu setzen weiß, drückt sich seltsam zweideutig und dunkel aus. Was bedeutet *good?* Erwartet die Gräfin, daß es Helena im Leben gut gehen oder daß sie Gutes tun werde? Auch *education* ist in diesem Zusammenhang ein nebelhaftes Wort. Selbst wenn man eine an Erziehung sorgfältigster Art denkt, wie sie Töchtern aus den allerbesten Familien damals zuteil wurden, so bleiben die «Erwartungen» der Gräfin doch unverständlich oder wenigstens unbestimmt. Und was sind das für *dispositions*, die Helena geerbt hat oder besitzt? Was sind es für *gifts*? Was sind *vertuous qualities*? Und warum sind diese *vertues* bei einem «unreinen Gemüt» *vertues* and *traitors* zugleich? Zur Not kann man aus all den vieldeutigen Worten den Sinn herauspressen: die schönen Gaben, welche Helena der Erziehung verdankt, erhalten erst durch das gute Naturell, das sie vom Vater geerbt hat, ihren Wert (Delius). Aber dazu will der Schlußsatz nicht passen, der einen Gegensatz zwischen *honesty* und *goodness* hinstellt.

Ich halte die Stelle für eine schlechte Wiedergabe dessen, was in Shakespeares Handschrift stand. Ein Versuch, das Ursprüngliche wieder herzustellen ist von vornherein als unmöglich abzuweisen, denn sind schon bei einem korrupten Worte mehrere Möglichkeiten vorhanden, so steigert sich die Zahl bei mehreren Sätzen ins Unendliche. Aber es ist wohl gestattet, zu sagen, was der Zusammenhang zu fordern scheint.

Das Lob der Gräfin für Helena hat dramatisch einen doppelten Zweck: 1. Wir sollen vom Charakter Helenas, von ihrer Tüchtigkeit wie von ihrer Güte, die beste Meinung bekommen; 2. Lord Lafeu muß darauf vorbereitet werden, daß Helena von ihrem Vater seine Wissenschaft und seine Rechtschaffenheit geerbt hat, sonst könnte er später nicht mit solcher Zuversicht dem König zureden, sich der Kunst

des jungen Mädchens anzuvertrauen. Der Sinn ihres Lobes ist also: Helena hat von ihrem Vater die Heilkunst gelernt. Zum Glück ist dieses in den Händen gewissenloser Menschen so gefährliche Wissen bei ihr vor jedem Verdacht eines Mißbrauchs sicher. Für diese Auffassung scheint mir auch das Abschiedswort Lafeus an Helena (Zz. 88/9) zu sprechen: «Fare well, prettie lady, you must hold the credit of your father.» Das «Ansehen» des berühmten Arztes kann die Tochter doch wohl nicht aufrechterhalten, indem sie Rechtschaffenheit (*honesty*) übt; es wäre auch eine beleidigende Ermahnung an eine junge Dame seitens eines Fremden, hübsch tugendhaft zu bleiben. Etwas anderes ist es, wenn Lafeu sagt: «Üben Sie die Kunst Ihres Vaters so, daß sein Andenken in Ehren bleibt.»

I, 1, 67/8.

Die Zeilen sind umzustellen. Lafeu will die nicht ganz durchsichtige Sentenz der Gräfin erklärt haben, aber Bertram läßt sie in seiner Ungeduld nicht zur Antwort kommen, indem er um den Abschiedssegen bittet. — Auch in Mids. III, 1, 139—144 ist eine Zeile aus der Ordnung geraten.

I, 3, 140/1.

Countess: By our remembrances of daies forgon,
Such were our faults, or then we thought them none.

Das *or* paßt nicht in den Zusammenhang und wird daher willkürlich von manchen Herausgebern (so von Dyce) in *though* emendiert. Mir ist ein Beispiel von Verwechslung dieser Wörtchen nicht bekannt. Wohl aber wird *or* für *and* und umgekehrt verlesen, was durch das Schriftbild verständlich wird. Vgl. Lear V, 3, 263; Meas. II, 4, 53.

II, 1, 1—5.

King: Farewell yong Lords, these warlike principles
Doe not throw from you, and you my Lords farewell:
Share the aduice betwixt you, if both gain, all
The guift does stretch itselfe as 'tis received,
And is enough for both.

Diese Stelle bedarf der Klärung in zwei Punkten:

1. Hanmer, dem viele Herausgeber folgen, meinte, die ersten zwei Zeilen seien an das Brüderpaar Dumain gerichtet; er las daher *lord* statt *lords*. Schon Delius hat diese Auffassung zurückgewiesen. Der König spricht, wie die ganze Szene zeigt, nicht zu den zwei Brüdern allein, sondern abwechselnd zu mehreren Gruppen. Er hält eben Cercle. Vgl. die Bemerkung zu II, 1, 50 (oben S. 42).

2. Was bedeuten die Verse 3—5? Die landläufige Auffassung der Kommentatoren ist in der Übersetzung von Heinrich Voß am treuesten wiedergegeben:

> **Teilt euch in meinen Rat; nehmt beid' ihn ganz,**
> **So dehnt die Gabe sich nach dem Empfang**
> **Und reicht für beide aus.**

Gegen diese Auffassung spricht der gesunde Menschenverstand, der gute Geschmack und der — Text. Wenn zwei Menschen eine Lehre, einen Rat erhalten haben, so hat jeder naturgemäß die ganze Lehre für sich; sie brauchen nichts zu teilen und die Lehre braucht sich nicht zu strecken. Und es widerspricht ferner der feinfühligen Art des Königs, die Kostbarkeit des erteilten Rates in so aufdringlicher, so gezierter Art zu unterstreichen, ganz abgesehen davon, daß es eine gewagte Zumutung an die Hörer im Theater ist, an die Wichtigkeit eines guten Rates zu glauben, den sie nicht kennen und für den sich die Belehrten, die Lords, nicht mit einem einzigen Worte bedanken. Und endlich heißt es im Texte *gain*, was doch nicht «annehmen» bedeutet!

Ich glaube, die Worte des Königs sind zu verstehen: Steht euch gegenseitig mit Rat bei; auf diese Weise ist das, was der eine durch den erhaltenen Rat des andern gewinnt, auch ein Gewinn für den andern. Mit anderen Worten: Wenn ihr freundschaftlich zusammenhaltet, werdet ihr an euren beiderseitigen Erfolgen teilnehmen. — Das Wörtchen *all* in V. 3 ist bei jeder Deutung eine Schwierigkeit. Vielleicht haben wir *att*, d. h. *at it* zu lesen: wenn ihr dabei gewinnt. Die Buchstaben *l* und *t* werden bekanntlich fortwährend verwechselt. Um nur einige Beispiele anzuführen: *l*ame (tame) Lear IV, 6, 225; *l*ook't (took't) Ant. III, 4, 9; *sl*aine (stain'd) Tit. V, 3, 154; *gale* (gate) Tamburlaine 3986.

II, 1, 5—7.

> *Lord:* **Tis our hope sir,**
> **After well-entred souldiers, to returne**
> **And finde your grace in health.**

Die Erklärer gleiten mit beneidenswerter Sicherheit über das schwierige *after* hinweg, indem sie die Wendung als Latinismus erklären nach dem Muster «post urbem conditam». Schade, daß keiner dieser Erklärer den Versuch gemacht hat, obigen Vers ins Lateinische zu übersetzen; er hätte sich dann leicht davon überzeugt, daß die «Analogie» von «post urbem conditam» mit unserer Konstruktion

keinerlei Ähnlichkeit hat; wir fügen hinzu, daß eine solche Konstruktion weder im Lateinischen noch im älteren Englisch ihresgleichen findet. Ich darf hier wohl auf meine Outlines of English Syntax §§ 20ff.; 410ff. hinweisen.

Shakespeare hat den Vers, wie er in der Folio steht, kaum geschrieben. Übertragen wir ihn in die Schrift der Elisabethinischen Zeit — eine Methode, die ich seit ein paar Jahren allen cruces gegenüber anwende — so ergibt sich ein Schriftbild, das sehr wohl als *Afterwell* verlesen werden, aber sehr wohl *As tru well* heißen kann. Der Vers würde dann lauten:

As true, well-entered soldiers to return,

d. h. als echte, vortrefflich geschulte Soldaten zurückkehren. Jeder Kenner der Elisabethinischen Schrift weiß, wie schwer *f* und *s*, *e* und *r* auseinanderzuhalten sind. —

II, 1, 206/7.

King: So make the choice of thy own time, for I
Thy resolu'd Patient, on thee still relye.

Abgesehen von dem verdächtigen *thy own*, das wohl *thine own* hieß, stört uns *resolv'd* mit dem Akzent auf dem Präfix — soweit ich sehe, eine beispiellose Betonung. Ferner paßt *still*, welche Bedeutung man dem Worte auch geben möge, nicht in den Zusammenhang. Wir haben vielleicht zu lesen:

Thy *resolute* patient, on thee *shall* rely.

Das Schriftbild unterstützt in beiden Fällen die Änderung.

III, 2, 111—114.

Helena: O you leaden messengers,
That ride upon the violent speede of fire,
Fly with false ayme, moue the still-peering aire
That sings with piercing, do not touch my lord.

Was hat das Epitheton *still-peering* zu bedeuten? Das Wort war schon den Herausgebern der zweiten Folio unverständlich und sie änderten es in *still-piercing*. Eine klägliche Emendation. Von den vielen anderen Verbesserungsvorschlägen seien nur einige erwähnt: *pierced* (Nares), *piecing* (Tyrwhitt), *pacing* (Jackson), *'pearing* (Delius). Überzeugt hat keiner dieser Lösungsversuche.

Überträgt man das Wort *peering* in die Elisabethinische Schrift, so ergibt sich ein Bild, das *peering*, aber auch *veering* heißen kann. *still-veering* «ewig kreisend», «in steter Bewegung» ist ein passendes Epitheton für die Luft. Vgl. «The air, a charter'd libertine, is still»,

H_5 I, 1, 48. — Daß *p* und *v* auch sonst verwechselt wurden, zeigen folgende Stellen. *Pil'd* in

Rather then I would be so pil'd esteem'd
H 6 A I, 4, 33.

ist längst als *vild* = *vile* erkannt worden. — Das *mishaped* der Folio in

But like a mishaped and sullen wench
Rom. III, 3, 143.

wird durch Q_1 als *misbehaved* richtiggestellt. — Die bekannte Stelle

Till he unseam'd him from the Nave to th' Chops
Mcb. I, 1, 22.

ist ebenfalls so zu beurteilen: *nave* ist in *nape* zu emendieren. — Es sei besonders auf die Handschrift Galba E VI (im Brit. Museum) hingewiesen, wo namentlich fol. 332 *v* nicht von *p* zu unterscheiden ist.

II, 3, 189/90.

King: As thou lou'st her,
Thy loue 's to me Religious: else, do's erre.

Die Herausgeber gehen an der Stelle vorüber, als ob sie keiner Erklärung bedürfte. Aber gar so einfach dürfte sie wohl nicht sein, wenn Simrock sie mißverstanden hat:

Liebst Du sie, so wählst Du
Auch meine Lieb' und Gunst; wo nicht, so fehlst Du.

Baudissin-Conrad ist noch dunkler als der Urtext:

Wie Dein Herz sie ehrt,
So es mir auch treu, sonst höchst verkehrt.

Nein. Das *As* gibt keinen Sinn, denn es handelt sich durchaus nicht um einen Vergleich zwischen der Liebe zum König. Wir haben *And* — if zu lesen. Der Sinn ist dann klar: Wenn du sie liebst, dann ist deine Liebe zu mir echt; wenn nicht, ist sie von der falschen Art. Der König denkt an den Gegensatz zwischen Rechtgläubigkeit und Ketzerei; die theologischen Ausdrücke *religious* und *err* weisen auf diese Metapher hin. — Verwechslungen von *and* und *as* sind nichts Ungewöhnliches. Tamburlaine (ed. Wagner) 1295; 2586. — Hamlet I, 1, 101; II, 1, 14. —

III, 2, 92/3.

The fellow has a deale of that, too much, which holds
him much to haue.

Herausgeber und Übersetzer sind darin einig, daß *holds* hier «glauben» bedeutet und daß unter *that* die Eitelkeit oder Einbildung des Parolles zu verstehen sei: «Parolles hat zuviel von dem, das ihm den Glauben verschafft, daß er viel habe» (Delius). Dieser Auffassung folgen Al. Schmidt, Simrock, H. Voß usw.[1]), aber man wird ihr kaum zustimmen können. Erstens wäre es eine nichtssagende Tautologie: «er hat zu viel Einbildung und die malt ihm eingebildete Eigenschaften vor». Einbildung besteht ja eben darin, sich Eigenschaften zuzuschreiben, die man nicht hat. Zweitens wäre das eine sehr unzutreffende Charakteristik des Parolles, der nicht sich was vormalt, sondern anderen.

Wenn wir *bolds* lesen statt des in jeder Beziehung rätselhaften *holds* — *b* und *h* sehen im Schriftbild einander zum Verwechseln ähnlich —, so bekommen wir einen sehr befriedigenden Sinn: der Schmarotzer hat ein Übermaß von Frechheit, und das gibt ihm den Mut, viel zu erreichen, ermutigt ihn in seiner Hochstapelei.

[1]) Baudissin-Conrad: «Der Bursch hat viel zu viel von dem, was nur den Schein erweckt, er habe viel.» Diese Übersetzung weicht von der landläufigen Interpretation ab; aber ich weiß nicht, worauf sie gegründet ist.

Wit's Academy,

eine Sammlung von Scherzfragen, zugeschrieben Ben Jonson, 1656.

Von

Rose Cords.

Im Shakespeare-Jahrbuch XLII und XLV hat Brandl auf die große Beliebtheit von Rätselbüchern in und vor Shakespeares Zeit hingewiesen und einige derselben veröffentlicht. Durch ihn erhielt ich Prof. Bangs schöne photographische Aufnahme der nachstehend abgedruckten Fragen, deren Originaldruck sich in der Bodleiana (Arch. Bodl. B. II 84) findet. Lowndes (Bibliographer's Manual, s.v. Halliwell) verzeichnet das Werkchen 1859 als Unikum. Der Text besteht aus 77 Fragen und Antworten auf 6 kleinen Blättern. Davor befindet sich ein Titelblatt. Es nennt das Werk *Wit's Academy, or Six Peny-worth for a Peny.* Über dem eigentlichen Text auf der folgenden Seite steht ein abweichender Titel: *Wit without Money, or, a groat's-worth of News for a peny.*

Das Titelblatt schreibt die Arbeit ohne weiteres Ben Jonson zu, was aber nur Fiktion ist. Wenn schon die Tatsache, daß zwischen Jonsons Tode und der Publikation 19 Jahre liegen, argwöhnisch macht, so gelangt man bei Prüfung des Inhalts vollends zu der Überzeugung, daß die Arbeit unmöglich von einem ernsthaften Schriftsteller herrühren kann. Es fehlt jeder Ansatz, etwas in bezug auf Gehalt oder Form zu leisten. Nicht einmal die Anordnung der Fragen kommt über den Versuch einer Stoffgruppierung hinaus. Frage 1—4 und 6 gelten Dingen des täglichen Lebens, Nr. 7—43, wie schon 5, den Frauen. Dazwischen werden einzelne Stände herangezogen, z. B. Geistliche (12, 17, 22), noch öfter *lawyers* (20, 21, 25, 28, 30). Londoner Lokalitäten behandeln die Fragen 46—56 und 57—59. Dazwischen sind andere geographische Fragen in Verbindung mit Frauensatire eingestreut. Biblische Motive folgen in

60—67, woran sich von 68—72 geschichtliche schließen. 75—76 gelten den Franzosen und Walisern, und 77 endlich beschließt die Fragenreihe ganz unvermittelt mit einem Scherz über *grocers*. Der Stoffkreis enthält durchaus nicht die Elemente, deren Berücksichtigung von Ben Jonson zu erwarten wäre. Man hat ihm, wie vorher Skelton und Peele, wohl nur deshalb eine komisch-satirische Sammlung zugeschrieben, weil er als ein Mann des witzigen Urteils den Zeitgenossen lebhaft in der Erinnerung geblieben war.

Indes trägt das kleine Buch, auch ohne daß man die Widmung an die Londonerinnen berücksichtigt, unverkennbar den Stempel von Ort und Zeit, in denen es erschien. Der konfessionelle Streit kommt allerdings nicht zum Ausdruck; das erklärt sich wohl aus einer gewissen Gleichgültigkeit des Verfassers und der Kreise, für die er schrieb. Die Scherze auf Geistliche sind nicht besonders heftig. Nr. 12 und 22 können ebensogut protestantische Geistliche meinen als katholische, und Nr. 17 hat mehr den Zweck der Frauensatire als die Absicht, alte, vorreformatorische Klagen gegen die Geistlichkeit wieder aufleben zu lassen. Aber die politische Unzufriedenheit der Zeit, die schließlich dazu führte, daß das Königtum ohne besonderen Protest wieder eingeführt wurde, klingt an. Die Ausfälle auf die *committees* (36) und die *red coats* (34) geben einen Widerhall des Unwillens, der sich damals immer stärker gegen die parlamentarischen Maßregeln des Protektors geltend machte. Wie heftig die Angriffe gegen die vielen von Cromwell eingesetzten *committees* waren, geht aus den von mir unter dem Strich angeführten Proben hervor; sie ließen sich natürlich noch sehr vermehren. Daß der schaulustige Londoner sich gegen die strengen puritanischen Maßregeln auflehnte, ist so kurz nach der Blütezeit des englischen Dramas erklärlich. In der Einleitung zu *The Wits, or Sports upon Sports* von Francis Kirkman (London 1672) wird erzählt, wie die Theater zu leiden hatten und welche Auswege die Menge ersinnen mußte, um ihre Schaulust zu befriedigen. Für Kostüme und Dekorationen wurden immer geringere Aufwendungen gemacht, da sie stets in Gefahr waren, von revidierenden Soldaten beschlagnahmt zu werden, so daß sich des Dichters Wort *Enter the Red Coat, Exit Hat and Cloak* nur zu sehr bewahrheitet habe. — Daß diejenigen, die die Scherzfragen beantworten sollten, das Leben und Treiben Londons kennen mußten, geht aus 46—50 und 57—59 klar hervor. Sie mußten die eitlen, wenig sittenstrengen Londoner Bürgerfrauen bei ihrem Treiben in Hyde Park beobachtet (57), die oft beklagten

Zustände bei den Hetzen in Paris Gardens gesehen haben (50). Sie kannten Westminster Palace (57, 59) und die immer zweifelhafter werdende Rechtsprechung dort, wovon Lieder und Balladen jener Zeit widerklingen, kannten die kleinen Bierhäuser mit Namen, in denen die *clerks* der Gerichtshöfe ihr Mittagsmahl einzunehmen pflegten (48). Sie hatten sich wohl auch über das wüste Schreien der einander überbietenden Bootsleute auf der Themse geärgert (46) und wußten, daß in der Verwaltung der Hospitäler manch wunder Punkt aufzufinden war (49). Zum Schatzamt und zur Börse aber schauten sie bereits wie zu der Verkörperung des nationalen Reichtums auf (58). All diese Anspiegelungen sind charakteristisch für Ort und Zeit. Dagegen sind die kleinen Stiche gegen die Speck und Käse liebenden Waliser (76) und der mit Stolz gemischte Scherz auf die besiegten alten Nationalfeinde, die Franzosen (75), nur das Echo zahlreicher Äußerungen dieser Art in der humoristischen Literatur auch früherer Zeiten.

Was die Quellen des kleinen Werkes betrifft, so sind nicht etwa frühere Rätselsammlungen geplündert worden. Nur 66 ist den *Holme Riddles* entnommen, findet sich aber auch so ziemlich in allen Fassungen der *Joca monachorum*. Die Mehrzahl der Quellen ist in Epigrammen (8, 10, 16—18, 32, 39—42, 51, 53—56, 63, 70) und in *Jestbooks* (9, 13, 14, 31, 54, 58, 70, 77) zu suchen. Bei 9 kehrt der Scherz in drei verschiedenen *Jestbooks* wieder; da sonst aber meist *Conceits, Clinches, Flashes and Whimzies* benutzt sind, wird der Scherz wohl auch in dieser Frage der genannten Sammlung entnommen sein. Von satirischen Prosaschriften mögen Earles *Characters* für 29, Luptons *London and the Country Carbonadoed* für 20 benutzt worden sein. Unter Lustspielen hat vielleicht Gays *Law Trickes* zu 25 den Stoff gegeben und möglicherweise Porters *Two Angrie Women of Abington* neben den Epigrammen zu 39. Nr. 62 gebraucht Overburys Gedicht *The Wife*; und ein Gedicht Strodes kann den Gedankengang von 28 angeregt haben. Endlich finden wir in einem von Hazlitt[1]) verzeichneten Sprichwort das Wortspiel von 38. Da aber Hazlitt nicht angibt, wo und wann das betreffende Sprichwort zuerst gebraucht ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob man es als Quelle ansprechen kann. Von Epigrammsammlungen sind folgende benutzt worden:

[1]) W. C. Hazlitt, English Proverbs and Proverbial Phrases, London. 1869.

1562 John Heywood, 'The first and the fifth hundred of Epygrames'.
1577 T. Kendall, 'Flowers of Epigrammes'.
1598 Th. Bastard, 'Chrestoleros. 7 Books of Epigrammes'.
1607 'Strange Histories'.
1608 Samuel Rowlands, 'Humors Looking Glasse'.
1619 'Follies Anatomie'.
1633 John Harington, 'The Most Elegant and Wittie Epigrams'.
1640 Humphrey Blunden, 'Wits Recreation'.
1648 Herrick, 'Hesperides'.
1651 John Taylor, 'Epigrammes, written on purpose to be read'.
1658 'Wit Restored'.
Thomas Fuller, 'Unpublished Epigrams'.

Die von mir unter dem Strich angeführte Literatur macht nicht immer Anspruch darauf, die direkte Quelle der Scherzfrage zu sein. Bei der Mehrzahl der Epigramme ist es wohl der Fall, aber manchmal, besonders bei den Prosaschriften, mag auch ein vermittelndes Epigramm zwischen diesen und der Scherzfrage stehen, ohne daß es mir bei der mir zurzeit zur Verfügung stehenden Literatur möglich wäre, diese Zwischenstufe nachzuweisen.

Das Verhältnis zur Quelle ist oft höchst primitiv, der Scherz wird nur kunstlos abgefragt (8, 9, 10, 11, 16, 20, 31. 41, 42, 53). Manchmal aber finden sich doch einige eigene Zutaten, der Vergleich wird erweitert (38) oder sonst etwas abgeändert, indem z. B. ein Ausspruch von allgemein gültigen Sinn zu einem satirischen Ausfall auf die Frauen gemacht wird (13, 14, 29, 32, 39, 40, 51, 54, 56, 58, 63). Umgekehrt wird das auf zwei bestimmte Rechtsanwälte gemünzte Wortspiel in 25 auf alle *lawyers* verallgemeinert. Verallgemeinert ist auch der Sinn von Taylors Epigramm in 59 und die auf einen speziellen Fall bezogene Pointe aus dem *Jestbook* in 77. In 17 ist ein recht abgenutzter Scherz gebraucht, die Fassung der Antwort läßt noch auf ein anderes unmittelbares Vorbild schließen. Für nicht mehr als eine mögliche Anregung zu 28 soll Strodes Gedicht angesehen werden. Selbst für die Fragen biblischen Inhalts wird nicht auf die Bibel zurückgegangen, sondern in 62 z. B. ein Gedicht Overburys nutzbar gemacht. Wenn es sich nicht um einen Druckfehler handelt, haben wir in 42 einen schlagenden Beweis von der fast knechtischen Abhängigkeit des Fabrikanten von W. A. gegenüber der von ihm geplünderten Literatur. John Harington läßt in seinem Epigramm das Wort, das auf «word» reimen soll, als zu derb fort und setzt dafür in Klammer *go look*. Dieses *go look*

übernimmt komischerweise W. A. als Antwortswort auf seine Frage, macht aber durch Verlesen und Mißverstehen des Sinnes ein *Oo-look* mit einem Bindestrich dazwischen daraus, vielleicht in dem Glauben, noch eine andere Art von Lauch vor sich zu haben. Da darin aber keine Steigerung wie bei Harington liegt, geht auch der Witz verloren. Es ist mir natürlich nicht möglich gewesen, für alle Fragen die literarischen Quellen zu finden. Ich bin aber überzeugt, daß sie sich für die meisten Fragen finden ließen und bedaure nur, daß die sechs kleinen Bändchen von Epigrammen von Henry Parrot oder Perrot (1600—20) nie neu gedruckt worden sind. Nach dem *Dict. of Nat. Biography* enthalten sie zahlreiche Anspiegelungen auf Personen und Örtlichkeiten seiner Zeit in London[1]).

Untersucht man das Verhältnis von W. A. zu früheren Sammlungen, so findet man, daß wohl etwas in der Art der bekannten Rätselbücher beabsichtigt war, aber mit wesentlich anderem Charakter, so daß ich bei dem vorliegenden Druck von einem Rätselbuch überhaupt nicht mehr reden möchte. Schon Brandl hat gezeigt, wie seit den *Demaundes joyous* (1511) die Mischung von Gelehrtem, volkstümlichen Fragen nach den Dingen des täglichen Lebens und «Aufsitzern» typisch für die Rätselbücher wurde. Auch W. A. hat Reste der Mischung, die das deutliche Bestreben des Verfassers zeigen, an die alte beliebte Gattung anzuknüpfen. Er beginnt mit

[1]) Weitere beachtenswerte Literatur: 1595 Anthony Copley, Wits, Fits and Fancies. — 1599—1600 John Weaver, Epigrams. — 1604 J. Can, Epigrams served in 52 separate dishes. — 1607 Stradling, Epigrammata. — 1607 Jests to make you merry. Written by T. D. and George Wilkins. — 1608 Richard Middleton, of Yorke, Epigrams and Satyres. — 1610 More fowles yet, a collection of Epigrams in quarto by R. S. — 1614 Freeman, Run and a great Cast. Epigrams. — Etwa 1615 Wit's A. B. C., or a Centurie of Epigrammes. — 1615 Richard Brathwait, Strappado for the Diuell. Epigrams and Satyres alluding to the Times. — 1617 John Davies of Hereford, Wits Bedlam. — 1619 John Vicars, Epigrams of — —. John Owen. — 1619 Helpe to Discourse, or Miscellany of Merriment, consisting of Wittie Questions and Answers, as also Epigrams, Epitaphs, Riddles, Jests, with the Countryman's Counsellor. — 1621 Joseph Martyn, New Epigrams, and a Satyre. — 1628 Hayman Quodlibets, or Epigrams. — 1634 Epigrammes. The Mirrour of the New Reformation. — 1639 The Banquet of Jests. — 1640 Wits Recreation, by G. H. — 1655 Wits Treasury. — 1655 Cotgrave, English Treasury of Wit and Language. — 1655 John Weaver. Epigramms in the oldest Cut and newest Fashion. — 1656 Wit Revived. — 1656 Here's Jack in a Box, that will conjure a fox — 1656 R. Cox. Actaeon and Diana. — 1656 Choyce Drollery. — 1656 Sportive Wit: The Muses Merriment.

Fragen nach Dingen des täglichen Lebens, aber nur eine (2) beruht auf realer Beobachtung, und alle sind «Aufsitzer» und Wortspiele. Letztere finden sich auch in 6, 9, 10, 18, 20, 23, 25, 28, 33, 36—41, 44, 46, 48—52, 54, 55, 64, 65, 69, 71. Sie entsprechen der Lust der Zeit an dialektischer Spitzfindigkeit. Eine gewisse Anzahl der Fragen gilt biblischen Dingen, obwohl sie gar nicht in den Charakter des Ganzen passen, und bei 64 und 65 kommt der Scherz auch wieder auf ein Wortspiel heraus. Dagegen fehlen die Rechenaufgaben ganz, wie sie z. B. im *Book of Merry Riddles* (1629) so beliebt sind. Auch keine verzwickten Verwandtschaftsverhältnisse liefern den Stoff, oder veränderte Interpunktion, die den Sinn wandelt und so den Scherz hervorbringt; kein Erraten eines Namens, der in der Scherzfrage versteckt ist, wird verlangt. Die Hauptmasse der Fragen hat den Zweck der Satire. Das ist im Titel angedeutet und kommt in den Fragen zum Ausdruck. Das Werkchen wird der letzte Pfeil genannt, den Ben Jonson aus seinem berühmten poetischen Köcher gegen die Bürgerfrauen und Damen Londons verschossen habe. Schon damit würde es aus dem Zusammenhang mit dem alten Volksschatz der eigentlichen Rätsel fallen. Das ist kein Buch mehr, nach dem man im Familienkreis an langen Winterabenden beim lustigen Kaminfeuer begehrt. Es ist nicht für die Allgemeinheit berechnet, gilt nur einem verhältnismäßig beschränkten Kreis. Jedes Rätselwort muß unter dem Gesichtspunkt gewählt sein, daß es dem Ideenkreis desjenigen entnommen ist, der es finden soll. Daher das Vorwiegen von Realien in den alten Rätseln. Anders hier. Nur ein mit der witzigen Literatur seiner Zeit Vertrauter konnte auf diese Fragen antworten, oder, wenn ihm das zitierte Werk selbst nicht bekannt war, doch das Streben nach einer dialektischen Wirkung würdigen. W. A. im besonderen scheint auf einen ausschließlich männlichen Kreis zugeschnitten, auf den Londoner «wit» des 17. Jahrhunderts. Die meisten Scherzfragen sind der Frauensatire gewidmet und noch dazu in einer Form, an der Frauen kein Gefallen finden konnten. Wo der gehörnte Gatte vorkommt, geschieht es mit offenbarer Sympathie für dies unglückliche Opfer der bösen Frauen. Während sonst in der satirischen Literatur der Zeit das Laster des übermäßigen Tabaksgenusses häufig gegeißelt wird, fehlt hier jede Anspiegelung darauf, ebenso auf übermäßiges Trinken oder überhaupt eine Unsitte speziell männlicher Art. Nur der Kleidernarr, der ja auch nicht beim eigenen Geschlecht, sondern mehr in der Frauenwelt Beachtung findet, wird einmal gestreift. All die Scherze mögen wohl

in den Kaffeehäusern belacht worden sein, wo man sich an Geistreichigkeiten zu überbieten suchte, und mancher wit, dem es an eigenem Witz mangelte, mag sich gern solch gedruckten Vorrat des unentbehrlichen Stoffes zugelegt haben, um ihn bei Gelegenheit zu verzapfen. Dieser Zuschnitt auf eine zeitlich, örtlich und gesellschaftlich beschränkte Gruppe scheint den Faden, der W. A. mit den alten Rätselbüchern verbindet, zu zerreißen.

Fragt man sich, wodurch die Gattung der Rätsel hervorgebracht wurde, so ist es sicher die Lust an Heranbildung und Ausbildung geistiger Schlagfertigkeit. Die Lust ist schon dem einfachen Manne eigen, ihm wird nach körperlicher Ermüdung geistige Betätigung direkt zur Erholung. Darum ist es bei den alten Rätselworten natürlich, daß sie dem Stoffgebiet des alltäglichen Lebens entnommen sind. Wer scharf die ihn umgebende Welt beobachtet, die Merkmale und Eigentümlichkeiten der Dinge gut und klar im Gedächtnis behält und rasch das Bild des Geschauten im Geist reproduzieren kann, der kann bei Nennung einiger Merkmale schnell vermittelst der Phantasie die fehlenden ergänzen und gut Rätsel raten. Die zunehmende Differenzierung der Gesellschaft mußte auch zu einer Bereicherung der Gebiete führen, auf denen man seine geistige Erholung suchte. Das zeigt sich nicht nur darin, daß die Rätselworte nicht mehr Realien sind und einen weiteren Ideenkreis voraussetzen können, sondern auch in dem neuen Unterhaltungsstoff, den man sich verschafft. Schon im 15. und 16. Jahrhundert hatten gelehrte Autoren eine Menge von lateinischen Fazetien zusammengestellt, da sich gerade in den gebildeten Kreisen das Bedürfnis geltend machte, den Geist nach angestrengter Arbeit in leichter, unterhaltender Art zu entspannen. Diese Art der Unterhaltung griff dann auf breitere Schichten über, die bisher in der Erzählung ihre Erbauung gefunden hatten. So entstanden die *Jestbooks*, bei denen das Epische bereits auf ein Minimum beschränkt ist und alles der das Ganze krönenden Pointe zustrebt. Es ist charakteristisch für das ausgehende 16. und das 17. Jahrhundert, daß diese Lust am möglichst knapp gefaßten Witz auf größere Schichten übergreift und ihnen ihre Befriedigung nach mehr oder weniger mechanischer Arbeit ebenso ergötzlich ist wie dem Gelehrten, dessen geschulter Geist auf strengen Pfaden wandeln mußte, die lustigen Sprünge der literarischen Anekdote, des Wortspiels oder Paradoxons. In gebundener Form findet diese Neigung in den Epigrammen ihren Ausdruck, die natürlich an das antike Epigramm anknüpfen, aber sicher

wegen der Möglichkeit dialektischer Wirkungen im 17. Jahrhundert so zahlreich und beliebt werden. Schon der Euphuismus im 16. Jahrhundert mit seinen geistreichen Parallelen und Gegensätzen, mit seinen Andeutungen und Umschreibungen bewegte sich auf dieser Bahn. Der Einfluß dieser Geistesrichtung ist auch bei der Entwicklung der Rätsel unverkennbar. Bereits in früheren Sammlungen sahen wir Wortspiele und sogen. «Aufsitzer». In W. A. aber wird Literatur selbst als Material verarbeitet.

Es benutzt die zum Teil aus der gelehrten Tradition der Fazetien hervorgegangenen *Jestbooks* und die satirisch-komische Epigrammdichtung als Stoff. Da diese benutzte Literatur komplizierter Natur ist (auch Komödien, satirische Prosa, character writers wirken ein), hat sich der Charakter von A. W. verwischt. Die meist den *Jestbooks* entnommenen derben Scherze scheinen auf einen breiten Leserkreis berechnet, die dialektischen Witze dagegen eine kleinere Gruppe von Feinschmeckern vorauszusetzen.

Namentlich aber scheint W. A. in der Form durch die *Joca monachorum* oder «Gesprächbüchlein» bedingt zu sein, die im Mittelalter so ungemein beliebt und weit verbreitet waren.[1]) Diese «Gesprächbüchlein», die byzantinischen Ursprungs sind, entstanden dadurch, daß man die christliche Lehre früh in Frage und Antwort brachte. Wegen ihrer Vorliebe für Wortgefechte und Rätsel nahmen gerade die Germanen diese Dialogform gern an. Um die lehrhafte Absicht nicht so aufdringlich hervortreten zu lassen, nahm man immer mehr weltliche Stoffe auf, fügte Fragen über klassische, Profan- und Naturgeschichte ein und machte schließlich die Kost durch Aufnahme komischer Elemente schmackhafter. Die Münchener *Interrogationes* und noch mehr die *Joca monachorum* zeigen, wie die weitschweifige Dialogform schließlich zur bloßen Frage und Antwort wurde. Was lag näher, als daß bei dem späteren Überhandnehmen der weltlichen Elemente, und als der Zweck der Belehrung und Repetition religiösen Wissens der Absicht bloßer Unterhaltung wich, Rätsel selbst in die Fragereihe mit aufgenommen wurden! So daß man bei einer Sammlung wie der vorliegenden, trotz der Formu-

[1]) Vgl. darüber: M. Förster, Two Notes on Old English Dialogue Literature, Furnivall Miscellany, Oxford 1901. S. 86 ff. — W. Suchier, L'Enfant Sage, Dresden 1910, Einleitung. — Romanische Forschungen XXVII, 342 ff. — Monatsberichte der Kgl. Preuß. Akad. d. Wissenschaften Berlin 1873, S. 109—118. — Heinrici, Griechisch-byzantinische Gesprächsbücher, Leipzig 1911; Ergänzungen 1912.

lierung der Fragen, wieder an die alte Rätselliteratur zu kommen glaubt. Vielleicht fand es der *wit* jener Zeit sogar witzig, die alten «Gesprächbüchlein» dergestalt zu persiflieren.

Der ausschließliche Zweck des Büchleins aber ist zu unterhalten. Darin begegnet es sich mit den Rätseln. Zur Erreichung dieses Zweckes schwebt dem Verfasser dreierlei vor: 1. Es soll geraten werden, darum wählt er die Form von Frage und Antwort. 2. Die Lust an dialektischen Wirkungen und geistreichen Zusammenstellungen soll befriedigt werden, daher die große Menge von Wortspielen. 3. Es soll Satire geübt werden. Menschen bestimmter «humours» wie seit Jonson, «characters» wie bei den Prosaisten werden von allen Seiten satirisch beleuchtet — hier im wesentlichen die Frau, ein schon im Mittelalter so beliebtes Thema. Bei diesem dreifachen Mittel zur Erreichung des Zieles ist der Hauptnachdruck auf die Satire gelegt.

Aus all dem geht hervor, daß der Originalwert von W. A., trotzdem anscheinend etwas Neues vorliegt, gering ist.

Es ist ein formloses Abfragen von vorwiegend in der komisch-satirischen Literatur gesammelten Lesefrüchten. Dabei verliert in der kunstlosen Prosa der gefällige Wortklang des Epigramms ungemein, und manche Derbheit, die im formvollen Epigramm, scharf und zierlich zurechtgeschliffen, auch dem ästhetisch Anspruchsvolleren nicht zuwider ist, wirkt, wenn nach dieser Pointe in derber Prosa gefragt wird, abstoßend. Überhaupt sollte eine Pointe überraschend sein und nicht abgefragt werden. Dies gewaltsame In-Frage- und -Antwort-Zwängen fremder Geistesprodukte raubt W. A. jeden selbständigen literarischen Wert. Daß es sich um solch eine fast mechanisch zu nennende Arbeit und nicht um eine Sammlung allmählich aufgezeichneter, gehörter Scherze handelt, scheint mir aus Nr. 40 und 41 hervorzugehen. Beide Fragen sind Epigrammen in «Follies Anatomie» entnommen, und zwar Ep. 24 und 25, also auch zwei aufeinander folgenden. Der Herausgeber hat sie, obwohl 40 gar nicht in die Gruppe der Frauensatire paßte, einfach wie in seiner Vorlage nebeneinander stehen lassen. Das Ganze kennzeichnet den Tiefstand der damaligen Literatur, der kein glänzender Hof mehr zum Mittelpunkt wurde, ein Tiefstand, wie er für den Commonwealth charakteristisch ist. Dem auch durch die Puritaner nicht auszurottenden Vergnügungsbedürfnis soll entsprochen werden. und da literarische Ambitionen fehlen, wird von einem unter-

nehmenden Kopf, der das Bedürfnis des Tages kennt und in beiden Titeln, die er dem Büchlein gibt, die Billigkeit des Witzes betont, diese Fragenreihe zusammengestellt, die nicht als literarisches Werk, sondern nur als Charakteristikum der Zeit von Bedeutung ist.

Wit's Academy, Or, Six Peny-worth for a Peny:

Being Ben Jonson's Last Arrow, to all Citizens' Wives, and London Dames; shot from his famous Poetical Quiver. to the general view of the Courteous Reader.

Laid open by way of Question and Answer, and interlarded with sundry choice Conceits upon the Times, very pleasant and delightful, and worthy of observation throughout City and Countrey.

Licensed according to Order.
Imprinted at London, by R. Wood, 1656.

Wit without Money:
or
A Groats-worth of News for a peny.

1. *Question.* Whether has a horse, or no horse, more legs?
   Answer. No horse: for a horse has four legs, and no horse has more.
2. *Question.* When is a cow roundest?
   Answer. When she licks her breech.
3. *Question.* What is the likest to a cat in a hole?
   Answer. Cat out of a hole.
4. *Question.* How many sides hath a man?
   Answer. Eight: in-side, out-side, right-side, left-side, upper-side, lower-side, fore-side, back-side.
5. *Question.* What is the best receit to make a fat lady lean?
   Answer. To keep her eyes open, and her mouth shut.
6. *Question.* Why is a broad hat said to be full?
   Answer. Because 'tis a brimmer.
7. *Question.* What may we think on, and yet think on nothing?
   Answer. Wives' inconstancy.
8. *Question.* What may a virtuous, plain man say to women having naked breasts?
   Answer. Shut your shop windows, for shame[1]).

[1]) Epigramm von Humphrey Blunden in Wits Recreation (1640), pag. 142:
Ostendit hedera vinum.
A scoffing mate, that past along Cheap-side,
Incontinent a gallant lasse espide;
Whose tempting breasts (as to the sale laid out)

9. *Question.* Why is it said, 'tis better to have a little wife then a great wife[2])?
Answer. Because of evils the least is to be chosen: Or, it is best to have a wife but little[3]).
10. *Question.* Why is the husband said to wear horns, and not the wife?
Answer. Because he is the head[4]).
11. *Question.* Why are there so many cuckolds[5])?
Answer. Because so many marry.
12. *Question.* Why do so many preachers wink when they pray?
Answer. Because they would be thought to know the way to Heaven so well that they could find it blindfold.

Incites this youngster thus to 'gin to flout.
«Lady (quoth he) is this flesh to be sould?»
«No, Lord (quoth she), for silver nor for gold;
But wherefore ask you?» (and there made a stop)
«To buy (quoth he), if not shut up your shop.»

[2]) Im Original: «better to have a great wife, then a little wife», aber aus der Antwort ergibt sich diese Fassung der Frage.

[3]) A hundred Mery Tales (Shak. Jestbooks I) (c. 1525), pag. 89: Of the Proctour of Arches that had the lytel wyfe. One askyd a Proctour of the Arches, lately before maryed, why he chose so lytel a wyfe. Whiche answered: because he had a texte sayenge thus: ex duobus malis minus est eliendum, that is to saye in englyshe: Amonge euyll thynges the leste is to be chosen.

Certayne Conceyts and Jeasts (Shak. Jestbooks III), pag. 7: Aristotle demaunded of one why hee, being a man of so large a stature and bodie, would be marryed to a woman so small and vnanswereable thereunto as hee was. To which he replyed: Since that I was to make choyce out of thinges that were euill, I thought it most wisedome to choose the least.

Conceits, Clinches, Flashes and Whimzies (Shak. Jestbooks III) (1639). pag. 24: One perswaded his friend to marry a little woman, because of evils the least was to be chosen.

[4]) Follies Anatomie (1619) (Percy Soc., Early Engl. Poetry, Bd. VI), pag. 35. Epigramm 11:

Francisco vants he gave his wife the horn;
She frowns, she frets, and takes the news in scorn.
«And though you did, (quoth she) yet you, indeed,
Must weare the horn, because you are the head.»

Taylor's Wit and Mirth (Shak. Jestbook III) (1635), pag. 27, No. 37. Der Richter macht der Frau, die ihrem Gatten Hörner aufgesetzt hat, Vorwürfe und schließt «that she should consider that her husband was her Head». «Good sir», quoth shee, «I did euer acknowledge him so, and I hope it is no such great fault in me, for I was but trimming, dressing, or adhorning my Head.»

[5]) Im Original cuckolbs.

13. *Question.* Why are some gallants like philosophers?
Answer. Because they carry all their wealth about them[6]).
14. *Question.* Why are some ladies like unto tame conies?
Answer. Because their skinnes are more worth then their bodies[7]).
15. *Question.* What kind of garment do women most love to wear?
Answer. The breeches[8]).
16. *Question.* What kind of book may a man wish his wife were like?
Answer. An almanack; for, so he may have a new one every year[9]).
17. *Question.* Have the clergy got any advantage by marrying of wives, or no?
Answer. No, for they had it in tithes before[10]).
18. *Question.* May not one that is neither virgin, wife, nor widow, call herself a maid?

[6]) Conceits, Clinches, Flashes, and Whimzies, pag. 38, No. 148: One said roaring Gallants were like Pedlers, because some of them did carry their whole estates upon their backs.

[7]) Ebenda, pag. 19, No. 60: A simple fellow in gay clothes, says one, is like a Cinnamon tree; the barke is of more worth then the body.

[8]) Die Beschuldigung, daß die Frauen die Hosenrolle lieben, ist in der Literatur der Zeit sehr häufig. Musarum Deliciae (1656), pag. 88, Strophe 9:

They will have the breeches and if they can get 'um.

[9]) Samuel Rowlands, Humors Looking glasse (1608), pag. 25—26, Epigramm. Eine junge Frau ist mit ihrem stets mit seinen Büchern beschäftigten Gatten unzufrieden. Sie fragt ihn:

«Husband (quoth she) which books form should I take?»
«Marry (said he), t' were best an Almanacke,
The reason wherefore I doe wish thee so,
Is, euery yeare wee haue a new, you knowe.»

Wits Recreation, Epigramm von Humphrey Blunden (1640):

On Women.
Women are bookes — — — —
If they are books, I wish that my wife were
An Almanacke to change her every year.

[10]) The fifth hundred of Epygrames. Inuented and made by John Heywood. (1562.) No. 27: An Account of a Man's Children.

«Wife, of ten babes between us by increase grown,
Thou sayest I have but nine.» «No mo of your own:
Of all things increasing, as my conscience li'th
The parson must needs have the tenth for the tithe.»

R. Herrick, Hesperides (1648): The Tythe. To the Bride.

If nine times you your Bride-groome kisse,
The tenth, you know, the Parsons is.
Pay then your Tythe — — —

Answer. Yes, forsooth, a chambermaid[11]).

19. *Question.* Which is the next and surest way to be a cuckold?
Answer. To be jealous[12]).

20. *Question.* Why are lawyers said to be like to brokers?
Answer. Because they deal altogether with other men's suits[13]).

21. *Question.* Who are those that pooke up most wrongs?
Answer. Usurers, thieves, and lawyers.

22. *Question.* What may be said of the worser sort of clergy?
Answer. Hang up your lights.

23. *Question.* What language is the best to win a widow?
Answer. Down-right.

24. *Question.* What kind of instrument is most tost?
Answer. The pot.

25. *Question.* What kind of men stand most upon terms?
Answer. The lawyers[14]).

26. *Question.* What kind of water is the most deceitful?
Answer. Women's tears.

27. *Question.* If the husband call the wife whore, how may she answer?
Answer. But . . .

28. *Question.* Why do lawyers wear round caps, and not square?
Answer. Because square dealing would undo them[15]).

29. *Question.* What is the best sign for a tradesman new set up?
Answer. A handsome wife[16]).

[11]) Strange Histories (1607), pag. 35, Epigramm 33: De Thaide. Sie geht zum Arzt:

Who askt her, if she were a maid. She swore
«Twas so.» «My wench (quoth he), thou art beguiled,
My art descries that thou hast had a childe:
What kind of maide art then?» She blushing said:
«And 't like your worship, sir, a chamber-maide.»

[12]) Vergleiche Musarum Deliciae, pag. 72: To a Lady wexed with a jealous Husband.

[13]) London and the Country Carbonadoed by D. Lupton (1632) (Neudruck 1883). No. 14 Houndsditch, Beschreibung des Viertels der brokers in London:

«Here are suites enough for all the Lawyers in London to deale withall.»

[14]) John Gay, Law Trickes, or Who would have thought it (1608), Akt IV, Sz. 2: Now it was thought Westminster stood most upon his termes, yet in the end, Winchester got one of the best termes from him.

[15]) William Strode (1600—45), The Capps, Strophe 6:

The Lawyers Cappe hath heavenly might
To make a crooked action right,
Which being round and endlesse knowes
To make as endlesse any cause.

[16]) Earle, Characters (1628): A handsome hostess is the fairer commendation of an inn, above the fair sign.

30. *Question.* Why are there no women lawyers as well as men?
Answer. Because they would say their cases too open.
31. *Question.* May a dog be called cuckold?
Answer. No, for 'tis many a good Christian man's name[17]).
32. *Question.* In what are some ladies most inconstant?
Answer. In inconstancy[18]).
33. *Question.* May a married man be called oxe in the presence of his wife?
Answer. No, but as he may.
34. *Question.* What kind of men are we most to fear?
Answer. Men that have red coats, or pale faces[19]).
35. *Question.* What good deeds do usurers love most?
Answer. Sealed and delivered.
36. *Question.* What is the best dance for committee men?
Answer. The brawls[20]).

[17]) Taylors Wit and Mirth, pag. 35, No. 54: A man was riding through a village with his dog running by him, which dogs name was called cuckold — — —. The man being afraid his dogge would bee lost, cals: here, here, cuckold! — — —. Old woman: Now, out upon thee, thou misbeleuing knaue, said shee, where learnest thou that manners to call a dog by a christian bodies name?

[18]) The first hundred of Epigrammes. Inuented and made by John Heywood. (1562.) No. 70: Of Constancy.

Some say thou art inconstant, but I say nay —
What though thy wit be wavering every way?
Whose wit, like the wind, hath been wavering ever,
And in unsteady wavering doth persever.
A constant man I affirm him constantly,
For he is constant in inconstancy.

John Taylor, Religious Enemies (1641) (Publ. of the Spenser Soc., No. 7), pag. 5: But men being constant in nothing but in wawering inconstancie.

[19]) «Red coats» hier wohl Cromwells Soldaten, von Darstellern und Zuschauern in den Theatern gleich gefürchtet. A New Ballad (Political Ballads, edit Wright, Percy Soc., Bd. III, pag. 183): Make room for an honest red-coat.

[20]) Von den parlamentarischen Committees, die unter Cromwell eingesetzt wurden, waren besonders das C. of Sequestrators und das C. of Safety verhaßt. Ersteres tagte in Goldsmith's Hall und beschlagnahmte die Güter der Royalisten, die gegen Cromwell die Waffen führten. Political Ballads, edit. Wright (1841), pag. 56:

Prattle your Pleasures.

Under the rose be it spoken, there' is a damned committee,
Sits in hell (Goldsmith's hall) in the midst of the city,
Only to sequester the poor cavaliers: —
The Devil take their souls, and the hangman their ears!

Pag. 137.

The New Litany.

From Goldsmith-hall chairman and committee — —.
Libera nos, Domine.

37. *Question.* Why are thieves said to die like swans?
Answer. Because they sing a little before.
38. *Question.* Why is it said that women do love fish better then flesh?
Answer. Because they desire place above all things[21]).
39. *Question.* Why are women said to be too hard for men at Irish?
Answer. Because they are better at bearing[22]).

Auch in den Rump-Gedichten von 1639—61, 1662 gesammelt, finden sich viele Ausfälle gegen die Commithees. Bd. I, pag. 160:

A Lenten Litany.

— — — from Committees that chop up a man like a mouse
Libera nos.

Pag. 179: A new Diurnal of Passages: They may be committees to practice their bawling.

Pag. 231: 'Twas this span'd the dunghill Crew of Committees — — —

Pag. 372 in Sir Eglamor and the Dragon heißt es von dem Drachen, der das Parlament darstellt:

Besides it hath most develish claws
Call'd committees — — —

Bd. II, pag. 99: The Committee of Safety, Str. 1:

Heard ye not of the Phanatick Committee
Of Safety, whom London that stiff necked City
Profanely disturbed, and was not that pitty?

Pag. 187: A free Parliament Litany, Str. 16:

From the mercy of a Phanatique Committee
Libera nos, Domine.

[21]) In «English Proverbs and Proverbial Phrases», pag. 480, führt Hazlitt an: «Women think place a sweet fish».

[22]) «Irish» ist ein dem back-gammon ähnliches Würfelspiel, «bearing» ein technischer Ausdruck des Spiels. The first hundred of Epigrammes. Inuented and made by John Heywood (1562), No. 53: Of Table Play.

«Wife, I will no more play at table with thee;
When we come to bearing, thou beguilest me
In bearing of thy men; while thou hast any,
Each other cast thou bearest a man too many.»

Henry Porter, The two angrie Women of Abington (1599), pag. 12:

M. Bar. Well, trie out; 'tis all but in the bearing.
Mis. Bar. Nay, if it come to bearing, she'l be best.
Mis. Gon. Why, you'r as good a bearer as the rest.

Dann wird noch weiter mit dem Doppelsinn des Wortes gespielt.

Sir John Harington, The most Elegant and Wittie Epigrams (1633), Book I, Ep. 79:

Thirdly through, for free entrance is no fearing,
Yet thou dost over-reach him still at bearing
If poore Almes-ace, or Sinets have been the cast,
Thou bearst too many men; thou bear'st too fast.

40. *Question.* Why are crooked men most unfit to be stewards?
Answer. Because they will never be able to set all things strait[23])
41. *Question.* What may be said of women that marry very young?
Answer. That they begin to take upon them betimes[24]).
42. *Question.* What is the best receit to take away the scent of garlick?
Answer. Oo-look[25]).
43. *Question.* Why is it said, 'tis better to marry a widow then a maid?
Answer. Causa patet.
44. *Question.* What may bee said to be our best prospect?
Answer. To looke inward.
45. *Question.* What is it that is better and quieter to sleep in, then a whole skin?
Answer. A good conscience.
46. *Question.* Why is there not an order taken with the boatmen for bawling so loud at Westminster in the terme time?
Answer. Because the lawyers[26]) are us'd to it.
47. *Question.* How many bels are there about London?
Answer. But one, and that's at Westminster.

[23]) Follies Anatomie (1619), Epigramm 24:

Crooktbacks payment.
Crooktback, to pay old scores, will sell his state:
And though he do, he'l never make all strait.

[24]) Ebenda, Ep. 25: In Gallam.

Galba, 'tis said, of late is brought to bed,
And yet in Hymens rites she nere was wed.
Which makes the vulgar judge and censure on her
That she betimes began to take upon her.

[25]) T. Rendall, Flowers of Epigrammes out of sundrie the most singular authors (1577), pag. 178—79:

To kill the stink of lothsome leekes.
thou must cranch Oynions fast:
If thou wilt not of Oynions stinke,
eate Garlike strong in taste — — —.

The most Elegant and Wittie Epigrams of Sir John Harington (1633), Book I, Ep. 47:

Of Garlicke, to my Lady Rogers.
If Leeks you like, and do the smell dislike
Eat Onions and you shall not smell the Leek:
If you of Onions would the sent expell,
Eat Garlick that will drown the Onyons smell:
But sure, 'gainst Garlicks savour, at one word,
I know but one receipt, what's that? (go look).

[26]) Im Original «Lawers».

48. *Question.* Is there a place there about called Heaven?
Answer. There is; but it is out of the Hall[27]).
49. *Question.* Which is said to be the sorest place in Southwark?
Answer. Saint Thomas Hospitall.
50. *Question.* Which is the most dogged place about London?
Answer. Paris Garden[28]).
51. *Question.* Which of our townes may be thought the most dangerous to marry a wife in?
Answer. Shrewsbury[29]).
52. *Question.* What towne is the best to bring a shrewd wife to?
Answer. Stafford.
53. *Question.* Doe ladies go to the bath chiefly to see, and to be seen?
Answer. No; they go alwayes to feele, and to be felt[30]).

---

[27]) «Heaven» und «Hell» waren 2 kleine Bierhäuser nahe Westminster Hall, wo sich die clerks in den Pausen zu erfrischen pflegten. (Vgl. Anmerkg. 4, pag. 279, Bd. I von «Rump or an Exact Collection of the Choicest Poems and Songs relating to the Late Times. By the most Eminent Wits from Anno 1639 to Anno 1661». London 1662.)

[28]) Paris Gardens, der berüchtigte Vergnügungsort, ist oft Zielscheibe der Angriffe entrüsteter Sittenrichter. Besonders scharf wird der Ort in «London and the Country Carbonadoed» angegriffen.

[29]) Für No. 51, 54, 55 vergleiche «Wit Restored», das allerdings erst 1658 gedruckt ist. Pag. 216:

Woemen,
Woemen are born in Wilsheire,
Brought up in Cumberland,
Lead their lives in Bedfordsheire,
Bring their husbands to Buckingame,
And dye in Shrewsbury.

Dazu Th. Fuller, The Worthies of England (1662), wo sich im Bogen Add pap. 2 folgender offenbar traditionelle Lokalspruch findet: «He that fetcheth a wife from Shrewsbury, must carry her into Staffordshire, or else shall live in Cumberland.»

[30]) The most Elegant and Wittie Epigrams of Sir John Harington (1633), Book I, Ep. 58:

Of going to Bathe.
A Common phrase long used here hath been
And by prescription now some credit hath:
That divers Ladies comming to the Bathe,
Come chiefly but to see and to be seen.
But if I should declare my conscience briefly,
I cannot think that it their arrant chiefly;
For as I heare that most of them have dealt,
They chiefly came to feel, and to be felt.

54. *Question.* What sheire (next to Middlesez) may be thought to have the most cuckolds?
Answer. Buckingham[31]).
55. *Question.* Which of our counties do women affect most to live in?
Answer. Will-shire.
56. *Question.* Why do Oxford and Cambridge agree no better?
Answer. Because they are sisters[32]).
57. *Question.* Why is it said, 'tis better to live in the country, then at London?
Answer. Because (God be thanked!) there are no such places there as Hide-Parke and Westminster Hall.
58. *Question.* Which are the two richest acres of ground in England?
Answer. The Exchequer, and the Exchange[33]).
59. *Question.* Where may a parrat be fitly plac'd to cry: 'Walke, knave, walke'?
Answer. Palace yard in terme time[34]).
60. *Question.* Who is said to have been the greatest monarch the world ever had?
Answer. Adam.
61. *Question.* Who was the first thiefe that ever was?
Answer. Adam; for he rob'd God's orchard.

---

[31]) Paraemiologia Anglo-Latina (1639), pag. 55: On old man who weds a buxom young maiden, bids fair to become a freeman of Buckingham. — Conceits, Clinches, Flashes, and Whimzies, pag. 26, No. 90: One being asked what countryman he was, he answered, a Middlesex man. The other told him [it] being he was neither of the male sex nor of the female sex, but of a middlesex, he must then be a Hermaphrodit.

[32]) Chrestoleros, 7 Books of Epigrammes by Thomas Bastard (1598). Neudruck der Spenser Soc. 1888, Buch IV, Ep. 4: Ad vtranque Academiam.

Ye famous sister Uniuersities,
Oxford and Cambridge, whence proceeds your hate?
Brothers rare record do ye imitate,
Each greeting each with mutuall iniuries?
Brothers fall out and quarrell I confesse,
But sisters loue; for it becomes you lesse.

[33]) Conceits, Clinches, Flashes, and Whimzies, pag. 17, No. 49: One asked which were supposed to be the two fruitfullest acres of ground in the whole Kingdome. It was answered, Westminster Hall and the old Exchange.

[34]) John Taylor, Epigramm 31: A Rope for Parrat.

— — — Since I so idlely heard the Parrat talke,
In his owne language, I say. Walke, knaue, walke.

Taylor spielt hier auf Henry Parrot oder Perrot (1600—20) an, der nach dem Dict. of Nat. Biography ein scharfer, witziger, aber anstößiger Epigrammdichter war, der zum Juristenzirkel des Temple gehörte, für dessen auserwählte Geister er schrieb.

62. *Question.* Why is it said that man and wife should be like Adam and Eve?
Answer. Because he should be all of the world of men to her; she of woman to him[35]).
63. *Question.* Why is it said that Adam and Esau were two of the greatest prodigals that ever were?
Answer. Because the one sold Paradise for an apple, the other his birthright for a messe of broth[36]).
64. *Question.* Why is it that Solomon was said to be a very merry man?
Answer. Because he wrote five thousand songs.
65. *Question.* Why is Solomon said to be the most uxorious king that ever was?
Answer. Because he had seven hundred wives.
66. *Question.* Who was he that danced before he was borne?
Answer. The Baptist[37]).
67. *Question.* Who was he that made the best, and worst bargaine that ever man did?
Answer. Judas.
68. *Question.* What may an ignorant historian take the picture in almanacks for?
Answer. Julius Caesar[38]).
69. *Question.* Which of the valientest Greeks had the fowlest name?
Answer. Ajax[39]).

---

[35]) Sir Thomas Overbury, Gedichte, edit. Rimbault: A Wife, Str. 1 am Schluß:

God fram'd her so that to her husband she,
As Eve, should all the world of woman be.

[36]) Thomas Fuller, edit. Grossart. Unpublished Epigrams. On Jacob:

Cheape rate he gave and always thinkes to gett —
For birthright, pottage: fore the blessing meat.

[37]) Holme Riddles, No. 79: Wo was it that leapt and yit neur went out of his place? It was John Baptist, who lept in his mothers wombe when the virgine Mary did salute his mother. Vgl. auch die verschiedenen Fassungen der Joca monachorum, z. B. Furnivall Memorial Volume, pag. 105, Nr. 4 und pag. 106, Nr. 6.

[38]) Sir Julius Caesar (1558—1636) war ein Mitglied des Inner Temple und rückte allmählich zu hohen Ehrenstellen auf. Vielleicht war in den Almanachen sein großartiges Grabmonument in der Kirche von Great St. Helens abgebildet und gab Anlaß zu diesem Scherz.

[39]) 1596 schrieb Sir John Harrington «Metamorphosis of Ajax». Der derbe Scherz erregte in der Gesellschaft solch Mißfallen, daß dem Verfasser zur Strafe das Erscheinen bei Hofe untersagt wurde. — Follie's Anatomy (1619), pag. 21:

I wish he would reserve A-jax in minde,
T' will serve but for A-jax and come behinde.

70. *Question.* Why is it said that wanton wives may be called Dianas?
Answer. Because they do Actaeon their husbands[40]).
71. *Question.* Why did Henry VIII cause his Queen Anne Bullen to be be-headed?
Answer. Because she beheaded him.
72. *Question.* Which of our dukes had the sweetest death?
Answer. Clarence.
73. *Question.* Why is it said that the meanest man in London may take the wall of the Lord Mayor?
Answer. Because of his horse.
74. *Question.* Did Sir William Pye die in a fit and seasonable time, or not?
Answer. He did, for it was at Christmas[41]).
75. *Question.* Why do Frenchmen weare their rapiers on ther bums?
Answer. Because Englishmen have so often prickt them behind.
76. *Question.* What is a Welchman's greatest enemy?
Answer. A mouse[42]).
77. *Question.* Why is it said that grocers are wiser then other tradesmen?
Answer. Because they can give more reasons for what they do[43]).

Finis.

---

[40]) The Most Elegant and Wittie Epigrams of Sir John Harington (1633), Book IV, Ep. 60: In Coruntum:

A Thais? No, Diana thou didst wed:
For she hath given thee Acteons head.

Conceits, Clinches, Flashes, and Whimzies, pag. 69, No. 271: A citizen going out of towne with some of his neighbors to hunt: pree-thee, sweethart (sayes he to his wife), pray that I meet not a Diana, and so come home like to Actaeon horned.

[41]) Von einem Sir William Pye weiß das Dict. of Nat. Biography nichts. Ich nehme an, daß Sir Walter gemeint ist, ein Günstling Buckinghams und barrister im Middle Temple, der 1571—1635 lebte, am 26. XII., also Weihnachten, starb.

[42]) Hier wird wohl auf die den Walisern damals vielfach nachgesagte Vorliebe für Speck und Käse angespielt.

[43]) John Taylor, A Bawd (1635) (Publications of the Spenser Soc. No. 9), pag. 25:

— — — Like a bold Grocer — — — she hath many reasons to live by.

Conceits, Clinches, Flashes, and Whimzies, pag. 47, No. 188: One was holding a stiffe argument with a grocer, concerning matters of trade. The Grocers wife bid him leave contesting with her husband, for her husband was able to show him a thousand reasons for one.

Verdi und Shakespeare

(«Macbeth» – Briefe über «König Lear» – «Othello» – «Falstaff»).

Von

Edgar Istel.

Ah, Shakespeare, Shakespeare!
Il grande maëstro del cuore umano! — Ma io non imparerò mai!
Verdi an Ricordi (31. März 1872).

Shakespeares Theater, nach des jungen Goethe Ausspruch «ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt», hat stets die Phantasie der Musiker lebhaft erregt und zur Nachgestaltung in Tönen gereizt. Unbekannt mit Lessings wundervollem Wort: «Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein», stürzte sich die Menge der Komponisten in Gefolgschaft meist sehr zweifelhafter Textdichter auf sein Erbe, um hier an scheinbar herrenlosem Gut sich zu sättigen. Doch des großen Briten gewaltiger Geist triumphierte fast stets über diese Allzugierigen, und herrlich wie am ersten Tag blieben seine hohen Schöpfungen, während die meisten Shakespeare-Opern bald schon der Vergessenheit anheimfielen. Eine einzige rühmliche Ausnahme unter den vielzuvielen, die sich an Shakespeare vergriffen, bildet Felix Mendelssohn-Bartholdy, der, ohne Shakespeares Wort anzutasten, mit seiner kongenialen «Sommernachtstraum»-Musik ein Kunstwerk schuf, das sich so harmonisch dem Dichterwerk eingliedert, daß wir uns eine Aufführung des Märchens ohne Mendelssohns Töne gar nicht mehr zu denken vermögen. Überhaupt zeigten die deutschen Komponisten — wenigstens die bedeutenderen — mehr Respekt vor Shakespeare als die romanischen. Ganz merkwürdig, einzigartig steht es dagegen um Verdi, den größten italienischen Musikdramatiker des 19. Jahrhunderts, den einzigen ebenbürtigen Rivalen Wagners, um jenen seltsamen Mann, der nach manchen

Irrwegen noch als hochbetagter Greis gerade an der Hand des einst von ihm selbst opernhaft mißhandelten Dichters einen neuen tragischen und komischen Stil erfinden sollte, dessen Wirkung auf die Zukunft der lyrischen Bühne vielleicht stärker sein wird als die der Wagner-Nachfolge.

Als Verdi zum ersten Male im August 1846[1]) sich an Shakespeares «Macbeth» heranwagte, war ihm, wie allen Italienern seiner Zeit, der Geist des großen Briten noch fremd, und ihn reizte wahrscheinlich nur die schauerliche Mordtat mit ihren für die Musik oft sehr günstigen Nachtszenen. Unmittelbar nach Beendigung des «Macbeth», dessen Buch von Piave, dem Dichter des «Rigoletto», herrührte, schlug ihm der Schillerübersetzer Maffei den Stoff des «König Lear» für eine Oper vor, doch Verdi lehnte ab mit den Worten: «Wo keine Liebe ist, kann auch keine Musik sein.» Aber Verdi blieb nicht bei dieser Ablehnung, im Gegenteil, der Stoff zog ihn so mächtig an, daß er ihn 1850 dem Dichter Cammarano, der den «Troubadour» für ihn schrieb, antrug und ein genaues Szenarium beifügte. Nach dem Tode Cammaranos (1852) machte sich dann Verdi mit dem Venezianer Dichter Antonio Somma an die Arbeit, wobei er bekannte, er ziehe Shakespeare allen Dramatikern vor, selbst die alten Griechen nicht ausgenommen. Dies läßt bereits auf eine vertraute Bekanntschaft mit dem Dichter schließen, und in der Tat, die Bemerkungen Verdis in der sich über drei Jahre hinziehenden Korrespondenz mit Somma zeigen zum allergrößten Teile ein feineres Verständnis[2]), wenngleich nicht zu verkennen ist, daß auch hier in vieler Hinsicht noch Shakespeare zu einer italienisch effektvollen Oper einfach rein stofflich verarbeitet wird. Daß sich die Shakespearesche Tragödie diese Prokrustesbehandlung nicht recht gefallen ließ, sah Verdi zuguterletzt ein, und so blieb es nach den eifrigsten Bemühungen um das Textbuch endgültig dabei, daß Verdi die Musik dazu nicht ausarbeitete. Erst über ein Menschenalter später kam der 70jährige, inzwischen aufs feinste kultivierte Meister auf seine alte Liebe Shakespeare zurück, und er hatte das große Glück, in Arrigo Boito einen Mann zu finden, der die Erfordernisse des Komponisten mit größter Pietät gegen den Dichter zu vereinen wußte. Aus dem brutalen Vergewaltiger Shakespeares wurde Verdi so im höchsten

[1]) Beendet wurde die Oper den 28. Januar 1847. Die erste Aufführung fand in Florenz am 14. März 1847 statt.

[2]) Sidney Lee, der neueste Biograph Shakespeares, rühmt an Verdis Opern ebenfalls das «tiefste Studium» des Dichters.

Alter noch dessen Diener: nicht mehr die absolute «Wirksamkeit» der Musik, der krasse Theatereffekt um jeden Preis, sondern die psychologische Ausdeutung der poetischen Situation waren ihm nun, ganz im Sinne Wagners, aber ohne diesen irgendwie äußerlich nachzuahmen, die Hauptsache. Und so wurde denn seinem Jugendtraum, daß er im Zeichen Shakespeares siegen werde, eine herrliche Erfüllung im Alter zuteil. «Othello» und «Falstaff», unsterbliche Meisterwerke, sie bilden mit «Aida», «Rigoletto», «Trovatore», «Traviata» und «Maskenball» die Kette jener Opern, die den Namen Verdis über den Erdball trugen, und wenn von den älteren Werken vielleicht schon manches verblaßt und abgebröckelt sein wird, «Othello» und «Falstaff» allein werden den Namen Verdi durch die Jahrhunderte geleiten.

In welchem Geiste aber der alte Verdi diese beiden Werke schuf, möge ein charakteristischer, von Italo Pizzi («Ricordi Verdiani») überlieferter Ausspruch des Meisters zeigen: «Shakespeare analysierte die menschliche Seele so scharf und drang so tief in sie ein, daß das, was er seine Personen sagen läßt, offenbar gerade menschliche Gewohnheit ist, daß es wahr ist, und daß manches so wirklich sein müsse.» Und zur Ergänzung aus einem Brief an Ricordi (20. Nov. 1880): «Shakespeare ist ein Verist, aber er wußte es nicht; wir sind Veristen aus Vorsatz, aus Berechnung.» Er stellte Shakespeare außerdem, wie Pizzi berichtet, in Gegensatz zu dem übertriebenen Victor Hugo — dessen «Le roi s'amuse» Verdi zu «Rigoletto» benutzt hatte — und dem zu sehr idealisierenden Schiller, dessen «Räuber», «Kabale und Liebe», «Fiesco», «Don Carlos», «Jungfrau von Orleans» Verdi in ziemlich erfolglos gebliebenen Opern verarbeitet hatte.

Gewiß, Verdi blieb in alledem, auch in «Othello» und «Falstaff», er selbst, ein echter Italiener; und doch, die starke Wendung zum deutsch-französischen Musikdrama-Ideal, das allezeit dem italienischen Schwelgen in schöner Melodie und krassen Situationen stark entgegengesetzt war, ist nicht zu verkennen. Waren «Othello» und «Falstaff» auch zunächst bei ihren italienischen Uraufführungen große Erfolge, so hielten diese doch nicht genügend an; heimisch wurde «Othello» ausschließlich in Deutschland, wo dem «Falstaff» immer noch in Nicolais «Lustigen Weibern» ein fast unüberwindlicher Rivale im Wege steht, merkwürdigerweise wohl gerade deshalb, weil die sinnlich-italienische Art des in Italien gebildeten jungen deutschen Nicolai unserem Opernpublikum mehr

zusagt als der destillierte Humor des durch germanische Schule gegangenen alten Italieners, — eine seltsame Erscheinung der Kunstgeschichte. Um einen Vergleich zu gebrauchen: bei Nicolai sprühender Champagner, bei Verdi milder, abgelagerter alter Wein. Wie sich das italienische Volk indes mit dem alten Meister des «Othello» und «Falstaff» abfand, dafür ist nichts charakteristischer als des Marchese Monaldi Bemerkung am Schluß seiner Verdibiographie: «Für die Geschichte bleibt der Musiker des «Othello» und des «Falstaff» groß, ja größer noch, als er in der Vergangenheit gewesen; aber für die Volksüberlieferung endet Giuseppe Verdi mit der «Aida».» Das heißt mit anderen Worten ganz richtig, daß die Physiognomie des Lombarden Verdi zuletzt doch noch ein «ultramontanes» Gesicht angenommen hatte. «Ultramontan» sind nämlich für den Italiener die — Deutschen.

I.

Macbeth.

Selbst die begeistertsten Biographen Verdis sind sich darüber einig, daß die Oper «Macbeth» keine seiner hervorragenden Schöpfungen ist, und insbesondere wird das meist von Piave versifizierte, aber von Verdi selbst szenisch genau entworfene und in Prosa niedergeschriebene Textbuch[1]) durchweg einer abfälligen Kritik unterzogen. Ich vermag in diese Verdammung nicht unbedingt einzustimmen und finde vom Standpunkt der rein theatralischen Wirksamkeit aus das allerdings etwas einfarbig düstere Textbuch nicht gar so übel zusammengestellt. An Shakespeares fein psychologische Motivierungen darf man dabei allerdings nicht denken.

Das Verhältnis des Verdischen Textbuches zu Shakespeares Meisterwerk eingehend darzulegen, verlohnt sich kaum der Mühe. Ich beschränke mich also auf einen allgemeinen Überblick darüber, welche Szenen Verdi benutzte, und wie er die reiche Handlung auf wenige Momente zusammendrängte. Aus den 5 Akten sind hier vier geworden, und zwar derart, daß im großen ganzen der erste Akt der Oper den beiden ersten Akten Shakespeares ent-

[1]) Brief Verdis an Ricordi (11. April 1857) abgedruckt in «I Copia lettere di G. Verdi» (Mailand 1913). Darin wird erzählt, daß Verdi im Einverständnis mit Piave den Chor der Hexen und die Nachtwandelszene von Maffei neu dichten ließ und jede dieser beiden Szenen von der Kritik lächerlich gemacht wurden, da man Piave auch für ihren Urheber hielt, obwohl der Name des Librettisten fortgelassen war. Verdi verteidigt die Verse; besonders der Chor habe viel Charakter.

spricht, der zweite Akt dem dritten des Dichters, der dritte einem Teil des vierten, der vierte dem vierten und fünften Shakespeares. Die Hauptpersonen des Dichters sind beibehalten. Gestrichen sind lediglich Nebenpersonen, wie der zweite Sohn des Königs Duncan, weiter eine Reihe schottischer Edelleute, Macduffs Frau und Sohn usw. Bemerkenswert ist jedoch, daß Verdi dem Regisseur, der anscheinend eine falsche Epoche gewählt hatte, genaue historische Angaben über Macbeths Zeitalter machte.

Der erste Akt zerfällt in zwei Abteilungen: Zunächst freies Feld mit Hexenszenen sowie Macbeths und Bancos Duett, dann Verwandlung in Macbeths Schloß, Lady Macbeth zunächst allein, weiter Ankunft der Gäste, große Szene zwischen Macbeth und seiner Frau (Beschluß, den König zu ermorden) und schließlich Finale, Entdeckung des Mordes mit großem Sextett: Lady, deren Dame, Macduff, Malcolm, Macbeth, Banco und Chor (Piave läßt Banco statt Lenox den Mord entdecken). Der zweite Akt hat drei Abteilungen: Zunächst beschließen Macbeth und seine Frau Bancos Tod, dann verwandelt sich die Szene in den Park, wo der Chor der Mörder auftritt, um Banco zu ermorden, und schließlich spielt der Akt wieder in Macbeths Schloß, — zweites Finale, welches das berühmte Gastmahl mit Bancos Erscheinen als Geist[1]) enthält. Der dritte Akt spielt lediglich in einer Höhle, wo Hexen und Geister ihr tolles Wesen treiben und schließlich sogar Lady Macbeth sich einfindet, um mit ihrem Mann ein Duett zu singen (!). Der vierte Akt hat wiederum drei Abteilungen: Zunächst wüste Gegend an der Grenze Englands und Schottlands, in der Ferne das Schloß Birnam. Ein Chor schottischer Flüchtlinge beklagt das unterdrückte Vaterland. Soloszene Macduffs, Malcolm mit Soldaten kommt hinzu, Duett Malcolms und Macduffs. Dann Saal in Macbeths Schloß, Nachtwandelszene der Lady, dann Macbeth allein. Überleitungs-

[1]) Köstlich ist, daß der Sänger des Banco sich weigerte, auch den Geist Bancos zu spielen, weil er nur zum Singen, nicht aber zum Spielen engagiert sei! (Brief Verdis 27. Jan. 1847: «Es wäre doch ungeheuerlich, wenn ein anderer den Schatten spielen müßte, obgleich Banco auch als Geist seine genaue Erscheinung beibehalten müßte.») Sehr interessant ist außerdem Verdis szenische Skizze für das Bankett (Copia lettere S. 453). Verdi sagt hierzu, bei allen «Macbeth»-Aufführungen in Frankreich, England und Italien, die er gesehen habe, sei Banco aus der Kulisse gekommen. Dies sei ganz wirkungslos, da man nicht wisse, ob es ein Geist oder Mensch sei. Darum habe er den Banco in Florenz zum ersten Male aus der Versenkung aufsteigen lassen mit einer großen Stirnwunde.

musik zum Schlachtfeld, Schlacht und schließlich Siegeschor. Man sieht, es waren die gröbsten Effektstellen, die der Textdichter heranzog. Verdi selbst hingegen konzentrierte sein Interesse auf einige wenige Szenen, in denen sich denn auch eigenartige und merkwürdige Geniezüge finden, während der Rest der Partitur sich kaum über den Durchschnitt des im Jahre 1846 üblich gewesenen Opernmusizierens erhebt. Der Einfluß des Meyerbeerschen «Robert der Teufel», dessen Erfolg Verdi reizte, auch einmal einen Ausflug ins Schauerliche zu wagen, ist unverkennbar, und der Geist der Partitur läßt sich wohl am ehesten mit «Viktor Hugoscher Romantik» bezeichnen. Insbesondere der Hexentanz und die große Erscheinungsszene im dritten Akt sind unleugbare Kopien Meyerbeerscher Schauerromantik, die, etwa gegen Marschners «Vampyr» und Wagners «Fliegenden Holländer» gehalten, uns heute als durchaus unecht erscheinen muß, wenn gleichwohl Verdi damals wirklich so empfunden haben mag. Immerhin war sich Verdi darüber klar, welche außerordentlichen Schwierigkeiten der Stoff ihm darbot, und er hätte gern mehr Zeit und Sorgfalt auf die Komposition verwandt, wie er auch seinen Freunden, vor allem Maffei, mitteilte. Aber er konnte nicht mehr zurück, die Proben waren schon seit langer Zeit im Gange, die Oper angekündigt, und Verdi mußte um jeden Preis mit der Partitur fertig werden. Tatsächlich wird berichtet, daß er damals außerordentlich nervös, unruhig und launisch war; nichtsdestoweniger aber verwendete er viel Sorgfalt auf die Proben. Eine anschauliche Schilderung jener Vorgänge verdanken wir der Sängerin Nini Barbieri, die von Verdi selbst für die Partie der Lady ausgewählt worden war. Sie erzählt:

«Die Klavier- und Orchesterproben beliefen sich auf mehr als 100, da Verdi sich nie mit der Ausführung zufrieden zeigte und eine bessere Wiedergabe von den Künstlern verlangte, die teils wegen dieser seiner übertriebenen Anforderung, teils wegen des ihm eigenen verschlossenen und schweigsamen Charakters keine sonderliche Sympathie für ihn hegten. Morgens und abends richteten sich im Probesaal und auf der Bühne, sobald der Meister sich zur Probe einstellte, alle Augen auf ihn, um aus seinem Gesichtsausdruck abzulesen, ob es was Neues gäbe. Kam er lächelnd heran, so war es so gut wie gewiß, daß er an diesem Tage eine Zusatzprobe begehrte. Ich erinnere mich, daß zwei Stellen die Kulminationspunkte der Oper waren: die Szene des Nachtwandelns und mein Duett mit dem Bariton (Macbeth)[1]). Es klingt kaum glaublich, aber es ist Tatsache, daß

[1]) Aus Briefen Verdis:

«Wenn diese Stellen mißglücken, fällt damit die ganze Oper; diese Stellen dürfen überhaupt nicht gesungen werden; man muß sie spielen und mit hohler,

die Szene des Nachtwandelns allein 3 Monate des Studiums in Anspruch nahm. Drei Monate suchte ich morgens und abends jemanden nachzuahmen, der im Schlafe spricht, der, wie mir der Meister sagte, Worte hervorbringt, gewissermaßen ohne die Lippen zu bewegen, die übrigen Teile des Gesichts unbeweglich, die Augen geschlossen .... Es war das etwas zum Verrücktwerden! .... Und das Duett mit dem Bariton, das beginnt: «Fatal mia donna, un murmure» wurde, so unglaublich es klingt, 150mal probiert, damit es, wie Verdi sagte, dahin gelange, daß es mehr wie gesprochen als gesungen klänge. Nun, das ging vorüber. Am Abend der Generalprobe verlangte Verdi vor vollem Hause auch noch, daß die Künstler das Kostüm anlegen sollten[1]), und wenn er sich auf etwas versteifte, so gab es keinen Widerspruch! Wir waren endlich alle angekleidet und bereit, das Orchester in Ordnung und die Sachen auf der Bühne, als Verdi, nachdem er mir und Varese einen Wink gegeben hatte, uns hinter die Kulissen rief und sagte, wir möchten ihm den Gefallen erzeigen und uns mit ihm in den Probesaal begeben, um nochmals dieses gottverfluchte Duett zu probieren ....

«Man mußte dem Tyrannen mit Gewalt gehorchen. Ich erinnere mich auch noch der wütenden Blicke, die Varese ihm hinter der Bühne zuwarf, als er in den Probesaal trat, die Hand am Degen, als habe er vor, Verdi niederzustoßen, wie er später den König Duncan niederstoßen mußte. Trotzdem resignierte schließlich auch er sich, und die 151. Probe fand statt, während das Publikum ungeduldig im Parterre hin- und hertobte. Wer nun aber sagte, dieses Duett habe Begeisterung hervorgerufen, würde gar nichts sagen: es war etwas Unglaubliches, Neues, etwas, was noch nie erlebt worden war. Überall, wo ich noch in «Macbeth» gesungen habe, und regelmäßig an allen Abenden während der Stagione der Pergola[2]) mußte ich dieses Duett wiederholen, zwei-, drei- und sogar viermal. An einem Abend mußten wir uns sogar zu fünf Wiederholungen entschließen!

«Am Abend der ersten Vorstellung werde ich nicht vergessen, wie Verdi mich vor der Szene des Nachtwandelns, die eine der letzten der Oper ist, unruhig umkreiste, ohne ein Wort zu sprechen: man merkte sehr wohl, daß der Erfolg, der schon sehr groß war, ihm als definitiv erst nach dieser Szene erscheinen würde. — Die Blätter jener Zeit mögen sagen, ob ich den dramatischen und

verschleierter Stimme deklamieren; ohne dies geht die Wirkung verloren. Das Orchester spielt gedämpft, die Bühne ist ganz dunkel.»

Die Tadolini, die die Lady verkörpern sollte, habe für diese Rolle «zu große Fähigkeiten! Das scheint vielleicht absurd .... Sie hat ein gutes, schönes Gesicht, und ich möchte die Lady Macbeth schlecht und häßlich haben. Die Tadolini singt vollkommen, und meiner Ansicht nach darf die Lady nicht singen. Die Tadolini hat eine überwältigende, klare, flüssige, mächtige Stimme, und die Lady soll eine rauhe, hohle, erstickte Stimme haben. Die Tadolini singt wie ein Engel, und die Lady soll etwas Teuflisches haben.»

[1]) Im Gegensatz zu unseren Bühnen hatte man die italienischen Opernsänger niemals dazu bringen können, die Generalprobe im Kostüm zu singen.

[2]) In diesem Florentiner Theater hat im März 1847 die Uraufführung des «Macbeth» stattgefunden.

musikalischen Gedanken des großen Meisters richtig wiedergegeben habe. Ich weiß nur eines: daß ich, als sich das Tosen des Beifalls kaum gelegt hatte und ich noch ganz zitternd und keines Wortes mächtig in mein Ankleidezimmer getreten war, die Tür sich öffnen und — ich war schon halb ausgekleidet — Verdi eintreten sah, mit den Händen gestikulierend und die Lippen bewegend, als ob er eine Rede halten wollte; aber es gelang ihm nicht, auch nur ein einziges Wort hervorzubringen. Ich lachte und weinte und sprach gleichfalls kein Wort, aber den Meister ansehend, gewahrte ich, daß auch er rote Augen hatte .... Wir drückten uns die Hände fest und innig, und dann stürzte er davon. — Diese Szene aufrichtiger Erregung entschädigte mich reichlich für so viele Monate unausgesetzter Arbeit und beständiger Aufregung».

Es beweist nicht nur Verdis klare Einsicht in das Wesen seiner Oper, sondern auch den guten Geschmack des Florentiner Publikums, daß gerade das Duett aus dem ersten Akte und die Nachtwandelszene aus dem letzten solch außerordentlichen Erfolg schon bei der ersten Aufführung erzielten. Tatsächlich sind diese beiden Szenen die Glanzpunkte der Partitur, die einzigen beiden Szenen, die durchweg die geniale Begabung Verdis zeigen und auch heute noch einer starken Wirkung fähig wären. Schon A. Bavesi, der im Jahre 1859 zu Florenz ein sehr gescheites Buch erscheinen ließ (*Studio sulle opere di G. Verdi*), das leider nur bis zur Oper «Aroldo» reicht und für die späteren Werke Verdis nicht fortgesetzt wurde, hat dieses Stück «il pezzo culminante» (den Kulminationspunkt) der Oper genannt.

Da mir leider die Partitur nicht vorliegt, der Klavierauszug aber nur ein sehr unvollkommenes Bild bietet, möchte ich einige Sätze Basevis über diese Szene wiedergeben:

«Zur magischen Wirkung des Ganzen trägt nicht nur die Melodie bei, sondern auch die zwar einfache, aber wirkungsvolle Instrumentation. Die zweiten Violinen mit Dämpfern vollbringen eine Art Murmeln, während die ersten Violinen und das Englische Horn dem Gesang pianissimo folgen. Dann schließen sich andere Instrumente an, immer mit magischer Wirkung. Verdi hatte in dieser Oper viel Vorteil gezogen von der Kombination der Holzbläser, die etwas Phantastisches hat, oder besser gesagt: sich dem Phantastischen anschließt, wie Weber und Meyerbeer usw. bewiesen.»

Auch in der Nachtwandel-Szene hebt Basevi die eigenartige Verwendung des Englischen Horns hervor, eines Instruments, von dem übereifrige Wagnerianer gern behaupten, Wagner habe es erst für die moderne Instrumentation entdeckt, während romanische Meister es schon weit früher ausdrucksvoll verwendet haben. Trotz dieser beiden genialen Szenen hielt sich die Oper nicht lange auf den Theatern. Auch die Umarbeitung des Textes, die die Librettisten

Nuitter und Beaumont[1]) für die am 21. April 1865 stattgehabte Pariser Aufführung vornahmen, und die musikalischen Retouchen[2]), zu denen sich Verdi damals verstand, haben das Schicksal der Oper nicht wenden können. Im Handel ist gegenwärtig nur noch der Klavierauszug der Pariser Fassung (mit italienischem Text) zu haben, während für die Aufführungen (die allerdings außerhalb des Jubiläumsjahres kaum mehr stattfinden dürften) der Verleger Ricordi die Partitur in beiden Bearbeitungen vorrätig hält. Wie hoch Verdi selbst das Werk schätzte, mag folgender Brief beweisen, den er an seinen Schwiegervater und Wohltäter Barezzi schrieb:

Mein lieber Schwiegervater!

Ich habe stets vorgehabt, Ihnen, der Sie mir ein Vater, Freund und Wohltäter gewesen sind, eine Oper zu widmen; aber gebieterische Umstände haben mich bisher daran verhindert. Heute, da ich es kann, widme ich Ihnen meinen «Macbeth», den ich von allen meinen Opern so sehr liebe. Das Herz bietet ihn an; möge das Herz ihn annehmen. Ihr aufrichtiger

G. Verdi.

II.

Verdis Briefe über «König Lear».

Daß Verdi einen «König Lear» zu komponieren beabsichtige, war zu seinen Lebzeiten nur gerüchtweise gelegentlich in die Öffentlichkeit gedrungen, und dieses Gerücht tauchte sogar in den letzten Jahren vor seinem Tode, nach Beendigung des «Falstaff» in den Zeitungen wiederholt auf. Wie ernsthaft sich indes der Meister mit dem Learproblem drei Jahre hindurch befaßt hatte, kam erst unmittelbar nach seinem Tode zutage, jedoch derart, daß die Öffentlichkeit selbst in Italien, inmitten der Flut von Publikationen, kaum Notiz davon nahm und eine Kunde in deutsche Veröffentlichungen überhaupt nicht gedrungen ist. Erst im Jahre 1913 erfuhr man aus den zum Jubiläum erschienenen «Copia lettere» Verdis, daß der Meister sich bereits in den Jahren 1848/49 mit dem Learstoff befaßt hatte, aber erst Anfang 1850 an die Ausarbeitung eines Szenariums ging. Dieses sandte er am 28. Februar 1850 mit folgendem Brief an seinen Freund Cammarone, den Textdichter des «Troubadour»:

[1]) Gegen den ursprünglichen Willen Verdis, der die Brüder Duprez mit der Neubearbeitung beauftragt hatte.

[2]) Genaue Angaben in den Briefen Verdis, abgedruckt in Copia lettere S. 451ff.

Der «König Lear» stellt sich beim ersten Anblick so gewaltig, so verschlungen dar, daß es unmöglich erscheint, daraus eine Oper zu machen; indessen bei genauer Prüfung scheinen mir die immerhin großen Schwierigkeiten nicht unüberwindbar. Sie wissen, daß man aus «König Lear» kein herkömmliches Drama in der Art der bisher üblichen machen darf, sondern den Stoff in ganz neuer Art weit, ohne Rücksicht auf irgendwelche Konvenienzen behandeln müßte[1]).

Die Rollen könnte man auf 5 Hauptpartien beschränken: Lear, Cordelia, der Narr, Edmund, Edgar. Zwei Komprimarien: Regana und Gonorilla (vielleicht könnte man aus letzterer noch eine zweite Primadonna machen). Zwei Baß-Komprimarien: Kent und Glocester, der Rest zweite Partien.

Sie sagten, der Vorwand zur Enterbung der Cordelia sei etwas kindlich für unsere Zeit? Gewisse Szenen müßte man absolut streichen, wie die Blendung Glocesters, die Szene, wo man die Leichen der beiden Schwestern über die Bühne trägt usw., und soundsoviel andere, die Sie besser wissen als ich. Die Szenenzahl könnte auf 8 bis 9 verringert werden.

Verdi teilt nun ein genaues Szenarium mit, das vier Akte umfaßt und mit seinen starken Kürzungen und Zusammenziehungen Shakespeare oft vergewaltigt. Der erste Akt hat drei Szenen, deren erste beide im Palast Lears spielen; die dritte handelt im Palast Gonerils und schließt mit Lears Schmerzensausbruch. Der zweite Akt hat vier Szenen. Die erste spielt auf einem Felde (Gewitterszene), die zweite im Schloß der Goneril (große Chorszenen), dritte Szene: Edmund und Goneril; vierte Szene: armseliges Zimmer in einem Bauernhaus, Lear, Kent, Edgar, Narr und Bauern.

Der dritte Akt hat nur zwei Szenen: Französisches Lager bei Dover und Zelt im französischen Lager (Lear schlummernd). Der vierte Akt umfaßt auch nur zwei Szenen: Freies Feld bei Dover und Gefängnis.

Dieser erste Entwurf, der noch sehr im Opernmäßigen steckte, kam zunächst infolge von andern Verpflichtungen Verdis, dann aber wegen des Todes von Cammarone nicht zur Ausführung. Immerhin schimmert er durch das kurze Szenarium hindurch, das Verdi in dem späteren, bereits auf drei Akte reduzierten Plan im Brief an Somma (22. Mai 1853) gibt. Inzwischen lehnte Verdi ein ihm vom Shakespeare-Übersetzer Giulio Carcano (1812—84) im Jahre 1850 angebotenes «Hamlet»-Textbuch ab mit den Worten, wenn schon der «König Lear» schwer sei, so sei der «Hamlet» als Opernstoff noch schwieriger. Im Augenblick müsse er einfachere Stoffe wählen,

[1]) Man beachte das zeitliche Zusammentreffen mit Wagners Reformbestrebungen: am 28. August 1850 fand die Uraufführung von Wagners «Lohengrin» statt.

gebe aber die Hoffnung nicht auf, später den Stoff auch noch einmal zu behandeln.

Auf den «Hamlet» kam Verdi allerdings nicht mehr zurück, dagegen verwendete er noch einmal viele Mühe auf den «Lear». Im Jahre 1902 veröffentlichte in Città di Castello ein gewisser Alessandro Pascolato Briefe Verdis an einen venezianischen Advokaten Antonio Somma[1]), der, was ebenfalls kaum bekannt war, der anonyme Verfasser des Librettos zu Verdis «Maskenball» gewesen ist. In dieser Korrespondenz finden sich nun nicht weniger als 18 Briefe Verdis, die sich mit einem von Somma für Verdi geschriebenen und von diesem gekauften Operntext «König Lear» befassen und eine überaus rege Anteilnahme des Komponisten beweisen. Diese Briefe stellen in gewissem Sinn sogar ein Kompendium dramaturgischer Librettokunst dar und sind somit auch über den Einzelfall hinaus von großem künstlerischen Wert. Die Ausführungen Verdis über Abwechslung, Kürze, Metren, seine genauen Erörterungen einzelner szenischer Momente sind insbesondere von hervorragendem Interesse. Leider ist bis auf den heutigen Tag das Textbuch Sommas nicht publiziert worden; daß sich das Manuskript nebst den Gegenbriefen Sommas in Verdis noch unzugänglichem Nachlaß befindet, ist sicher. Nach dem Tode Sommas (1864), also zehn Jahre nach der Korrespondenz mit Verdi und der Vollendung des Buches, wollte Pascolato von Verdi die Erlaubnis erhalten, den «König Lear» Sommas in den ausgewählten Werken des Dichters zu publizieren; Verdi weigerte sich aber, das Libretto herauszugeben, vermutlich, weil er es damals noch immer zu komponieren beabsichtigte[2]). Daß Verdi auch musikalische Vorarbeiten zum «Lear» gemacht haben muß, ist bei der Genauigkeit, mit der er drei Jahre lang über das Textbuch korrespondierte, und dem Anteil, den er an einzelnen Szenen nahm, fast sicher[3]). Leider sind diese Skizzen vermutlich dem großen Autodafé zum Opfer gefallen, das Verdi nach seinem letzten Wunsch

[1]) 1810—1864. Als Dichter wurde er insbesondere durch sein für die Ristori geschriebenes Drama «Cassandra» bekannt, das 1859 in Paris großen Erfolg errang. Seine ausgewählten Werke publizierte der genannte Pascolato, Venedig 1868.

[2]) Verdi hat z. B. damals über den Wahnsinn Lears einmal das Gutachten eines angesehenen Psychiaters (Prof. Vigna) eingeholt (vgl. Copia lettere S. 485).

[3]) Verdi verhandelte sogar mehrfach über die Besetzung, und zwar besonders eifrig mit Neapel 1856. Er verlangte besonders einen hervorragenden Bariton für Lear, eine gefühlvolle Primadonna für die Cordelia. Das Projekt scheiterte dann an den Besetzungsschwierigkeiten.

veranstalten ließ, da er nicht wollte, daß unvollkommene und unvollendete Werke nach seinem Tode veröffentlicht würden. Dadurch ist uns ein sehr interessanter Einblick in die Werkstatt des Meisters entzogen worden. Es ist ja nicht ganz ausgeschlossen, daß manche Absicht Verdis — ich will nicht gerade sagen: manches musikalische Thema — vom «Lear» in den «Othello» überging. Wenn man liest, was Verdi über den Charakter Edmunds, so wie er ihn im Gegensatz zu Shakespeare haben wollte, schreibt und wie er ihn musikalisch zu illustrieren gedenkt, so liegt der Gedanke nahe, daß dieser Edmund nur eine Vorstudie zum späteren Jago war. Und auch die Cordelia Verdis wäre wohl eine Zwillingsschwester seiner Desdemona geworden.

Interessant ist es, Verdis Vorgehen bei dieser Opernangelegenheit zu beobachten. Überzeugt davon, daß — wie Bellini einmal treffend sagte und jeder Opernkomponist bestätigen kann — es schwieriger ist, einen guten Stoff zu finden, als die Musik dazu zu schreiben, verwirft er im ersten Brief alle Vorschläge Sommas und verweist ihn dagegen auf Shakespeares Drama. Im nächsten Brief schon gibt er dem Dichter ein Schema der Oper mit Akt- und Szeneneinteilung, Hauptsituationen, Zahl und Bedeutung der Rollen. Dieses Schema bildete, obwohl es später noch starke Modifikationen erfahren mußte, doch die Grundlage der dichterischen Arbeit. Verdi erhielt den ersten Akt am 30. August 1853, zehn Tage später den zweiten und am 15. Oktober die beiden letzten Akte. Der Preis, den Verdi seinem Librettisten zahlte, war ein für die damalige Zeit sehr beträchtlicher (2000 österreichische Lire). Daß Verdi schließlich Mühe und Geld lieber verloren sein ließ, als einen ihm doch nicht mehr zusagenden Text zu komponieren, beweist aufs deutlichste seine künstlerische Gewissenhaftigkeit. Für den armen Dichter begann mit der Honorarzahlung allerdings eine wahre Leidenszeit: denn nun hatte er noch zweieinhalb Jahre lang fortwährend zu ändern und zu streichen, wobei Verdi nicht müde wurde, immer wieder aufs neue zu mahnen. Tatsächlich durfte Verdi zwar ein gut Teil der poetischen Arbeit für sich in Anspruch nehmen, aber zuletzt war er von dem Libretto wieder gar nicht befriedigt; woran es lag, konnte er nicht so leicht ergründen, doch gefiel ihm der Schlußakt zu wenig, und mit Recht mochte er sagen, daß ein wirkungsloser Schluß den Tod einer im übrigen noch so vorzüglichen Oper bedeute. «Ende gut, alles gut», diese Maxime gilt nirgends so sehr wie im Theater. Mir scheint, Verdi hatte sich zu

Beginn der Arbeit durch einige ihm sehr gemäße Situationen und Charaktere blenden lassen, und dabei übersehen, daß es eine durchaus unmögliche Sache sei, die Shakespearesche Handlung derart musikalisch zu machen, daß sie sich restlos der Vertonung fügte. Wagner wurde nicht müde, den prinzipiellen Unterschied zwischen solchen Handlungen, die ihrer Natur nach der musikalischen Ausdeutung fähig sind, ja ihrer bedürfen, und solchen, die durchaus in der Sphäre des gesprochenen Dramas bleiben, zu betonen. Wenn auch freilich diese Wagnersche Theorie (wie alle Theorien) einseitig ist und durch eine Reihe von gelungenen Meisterwerken — ich möchte hier gerade nur an Verdis «Othello» erinnern — widerlegt wird, so ist doch nicht zu verkennen, daß der Versuch, ein gesprochenes Drama in ein Opernbuch zu verwandeln, um so eher fehlschlagen wird, je vollkommener das Drama als gesprochenes Theaterstück ist. Ich glaube, daß die Learsage, hätte sie Shakespeare nicht zufällig behandelt, einem phantasievollen Operndichter vielleicht den Stoff zu einer wirksamen und in ihrer Art vortrefflichen Oper geboten haben würde. Nachdem aber Shakespeare einmal den Stoff auf seine Art endgültig gestaltet hatte, war es für jeden nachfolgenden unmöglich, sich von des Briten gewaltigen Phantasiebildern loszumachen und irgendwie noch Eigenes zu geben. Folgte man Shakespeare, so wurde man unmusikalisch, folgte man ihm nicht, — schwächlich. So erging es dem guten Somma, der kein großes Theatertalent war — und dies mochte ein Genie vom Rang Verdis wohl gefühlt haben. Was diesen an Shakespeare vor allem reizte, waren die Figuren des Schurken Edmund, des Narren und der engelgleichen Cordelia. Lear selbst scheint ihn am meisten in der Gerichtsszene und beim Wiedererkennen Cordelias interessiert zu haben. Daß wir die Skizzen Verdis zu diesen Szenen nicht besitzen, ist sicher ein großer Verlust für die dramatische Musik.

Und nun lese man die Briefe des Meisters:

1.

Sant'Agata, 22. April 1853.

Lieber Somma,

ich bedaure, daß ich Ihnen nicht früher auf Ihre liebenswürdigen Schreiben antworten konnte, aber eine Menge kleiner Angelegenheiten, die ich erledigen mußte, und dann die notwendige Überlegung jener von Ihnen mir vorgeschlagenen Stoffe waren die Ursache dieser Verzögerung. Für mich gibt es nichts Schöneres, nichts Lieberes, als meinen mit Ihrem großen Namen zu verbinden; aber um würdig oder auf die beste mir mögliche Weise die erhabene Poesie zu

komponieren, die Sie sicher schaffen werden, gestatten Sie mir, Ihnen einige meiner Ansichten anzudeuten, welcher Art sie auch sein mögen. Die lange Erfahrung hat mich bestärkt in den Ideen über die theatralische Wirkung, die ich immer besaß, wenn ich auch in meinen Anfängen nur den Mut hatte, sie teilweise zu verwirklichen. (Zum Beispiel vor zehn Jahren hätte ich noch nicht gewagt, den «Rigoletto» zu schreiben.) Ich finde, unsere Oper leidet an zu großer Monotonie, und darum würde ich mich heute weigern, Stoffe in der Art von «Nabucco», «Foscari» usw. zu komponieren. Sie bieten sehr interessante szenische Momente, aber ohne Abwechslung. Es ist eine einzige Saite gespannt, wenn Sie wollen, aber immer dieselbe. Und, um mich besser auszudrücken: die Dichtung des Tasso mag die bessere sein, aber ich liebe tausendmal mehr den Ariost. Aus demselben Grunde ziehe ich Shakespeare allen Dramatikern vor, selbst die Griechen nicht ausgenommen. Mir scheint, der theatralisch wirksamste Stoff, den ich bisher in Musik setzte (ich will gar nicht vom literarischen und poetischen Wert sprechen), ist der «Rigoletto». Da gibt es mächtige Vorgänge, Abwechslung Temperament, Pathetik: alle Peripetien gehen hervor aus der leichtfertigen zügellosen Persönlichkeit des Herzogs, daraus wieder die Befürchtungen des Rigoletto, die Leidenschaft der Gilda usw., die viele hervorragende dramatische Momente hervorbringen, unter anderen die Quartettszene, die an Wirksamkeit immer eine der besten bleiben wird, die unser Theater ziert. Sie haben schon verstanden, wie ich fühle und denke; und da ich weiß, ich spreche mit einem Mann von ehrlichem und freiem Charakter, so erlaube ich mir, Ihnen zu sagen, daß unter den von Ihnen vorgeschlagenen Stoffen, so hervorragend dramatisch sie sein mögen, ich nicht die Abwechslung finde, die mein närrisches Gehirn (il mio pazzo cervello) begehrt. Wenn meine Verbindlichkeiten mich zwingen würden, für eine sehr nahe Stagione zu schreiben, so würde ich mich darein fügen, ein möglichst gutgemachtes Libretto in Musik zu setzen, für später aber das Glück erwarten, eine Ihrer Arbeiten in Noten zu kleiden, eine Arbeit, die der literarischen Welt gegenüber das Gewicht eines Ereignisses hätte. Als der arme Cammarano lebte, habe ich ihm den König Lear vorgeschlagen. Schauen Sie ihn einmal flüchtig durch, wenns Ihnen nicht unangenehm ist. Ich werde es ebenso machen, da ich ihn seit einiger Zeit nicht mehr gelesen habe, und sagen Sie mir Ihre Ansicht.

Verzeihen Sie dies dumme Geschwätz (questa pazza chiacchierata), und halten Sie mich für Ihren Bewunderer und aufrichtigen Freund

G. Verdi.

2.

Busseto, 22. Mai 1853.

Lieber Somma,

ich habe den «König Lear» wieder gelesen, der erstaunlich schön ist, wenn nur nicht die Notwendigkeit abschreckte, einen so maßlosen Stoff in kleinere Portionen zu bringen, dabei aber doch die Originalität und Größe der Charaktere und des Dramas zu wahren. Aber nur Mut, und wer weiß, ob es nicht gelingt, etwas Außergewöhnliches zustande zu bringen.

Ich bin übrigens der Meinung, die Oper auf drei, höchstens vier Akte zu reduzieren. Im ersten Akt die Verteilung des Reiches mit der Abreise der Cordelia (was eine Arie geben würde), die Szenen der beiden Höfe darauf, und

schließlich brächte ich den Ausbruch des Königs, da, wo er sagt, er werde schreckliche Dinge tun; noch weiß er nicht, was, aber die Erde soll darüber erzittern[1]).

Den zweiten Akt begänne ich mit der Gewitterszene, darauf die andern Szenen, darunter die des Gerichts (sehr originell und rührend), und ich schlösse damit, daß Cordelia ihren Vater suchen läßt, der beim Anblick der Ritter flieht usw[2]).

Den dritten Akt würde ich mit dem entschlummerten Lear beginnen: Cordelia steht ihm bei (herrliches Duett) usw.[3]), Schlacht und letzte Szene[4]).

Erste Partien: Lear, Cordelia, die beiden Brüder Edgar, Edmund, der Narr, den ich vielleicht zum Alt machen würde. — Comprimari: Goneril, Regan, Kent usw. — Der Rest zweite Partien.

Die Hauptstücke dieser Oper scheinen mir bis jetzt zu sein: Die Introduktion mit der Arie der Cordelia[5]), die Gewitterszene[6]), die Gerichtsszene[7]), das Duett zwischen Lear und Cordelia[8]) und die Schlußszene.

Das ist meine Meinung; im übrigen machen Sie in Ihrer Weisheit nur, was Sie für besser erachten. Haben Sie nur auf die nötige Kürze Acht. Das Publikum langweilt sich leicht!

Es schien mir und scheint mir noch, daß in der ersten Szene der Grund, aus dem Lear Cordelia enterbt, kindisch, für unser Zeitalter vielleicht lächerlich sei. Könnte man nicht etwas Bedeutsameres erfinden? Vielleicht würde man dann den Charakter der Cordelia schädigen; jedenfalls wird man jene Szene mit vieler Vorsicht behandeln müssen[9]).

Ich erwarte also das Szenarium, das Sie davon machen wollen, und da Sie es erlauben, werde ich Ihnen offen meine Meinung sagen (ich verstehe immer, von der Theaterwirkung zu reden). Wenn einmal das Szenarium gut geordnet ist, ist das meiste getan. Inzwischen ganz der Ihre G. Verdi.

PS. — Ich empfehle Ihnen die Rolle des Narren, die ich sehr liebe; sie ist so originell und tief. Beachten Sie, daß die Rolle des Lear nicht schließlich außerordentlich anstrengend wird.

3.

Busseto, 29. Juni 1853.

Lieber Somma!

Machen Sie mit den von mir in Ihren Entwurf eingezeichneten Anmerkungen, was Sie wollen.

---

[1]) Also dem I. und II. Akt Shakespeares entsprechend.

[2]) Shakespeares III. und IV. Akt bis zur Mitte der 6. Szene.

[3]) Shakespeare IV, 7.

[4]) V. Akt Shakespeares.

[5]) Shakespeare I, 1.

[6]) II, 1.

[7]) III, 6.

[8]) IV, 7.

[9]) Im 10. Brief bekennt Verdi, von Somma überzeugt worden zu sein, daß er hierin Shakespeare Unrecht tat. Übrigens hat auch Goethe Lears Verfahren in dieser Szene als absurd bezeichnet. Das Märchenhafte des Stoffes ist hier in der Tat von Shakespeare nicht völlig in wirkliches Leben umgesetzt worden, was mehr am Stoff als am Dichter lag (vgl. den Brief an Cammarone).

Zwei Sachen geben mir in diesem Entwurf viel zu denken. Die erste, daß, wie mir scheint, die Oper außerordentlich lang spielen wird und besonders die ersten beiden Akte; also wenn Sie etwas wegzulassen oder zu streichen finden, so machen Sie es, wenn nur die Wirkung nicht verdorben wird. Und wenn das nicht geht, so achten Sie wenigstens drauf, in den minder wichtigen Szenen alles auf die möglichst kürzeste Art zu sagen. Das zweite ist, daß es zu viel szenische Verwandlungen gibt. Der einzige Grund, der mich abhielt, häufiger Shakespearestoffe zu benutzen, ist gerade diese Notwendigkeit, jeden Augenblick die Dekorationen zu wechseln. Als ich das Theater häufiger besuchte, war dies etwas, das mir ungeheures Unbehagen verursachte, und ich glaubte, einer Laterna-magica-Vorstellung beizuwohnen. Die Franzosen haben darin das Richtige getroffen: sie richten ihre Dramen derart ein, daß sie nur eine Dekoration für einen Akt brauchen: die Handlung schreitet so eilig und ohne Hindernisse weiter, ohne daß etwas die Aufmerksamkeit des Publikums ablenkt. Ich verstehe wohl, daß man im «Lear» nicht mit einer Dekoration für jeden Akt auskommen kann, aber wenn Sie auf irgend eine Art eine Verwandlung sparen könnten, wäre das sehr schön. Denken Sie dran. Inzwischen drücke ich Ihnen herzlich die Hand, und wenn Sie irgend eine Szene versifiziert haben, senden Sie sie mir.

Addio. G. Verdi.

4.

Busseto, 26. Juli 1853.

Liebster,

Piave[1]) hat mir nicht vom «König Lear» gesprochen, und ich halte es für unnütz, ihm davon was zu sagen. Was das Honorar betrifft, so bleibt abgemacht, was Sie in Ihrem freundlichen Brief vom 19. d. Monats schreiben.

Fördern Sie also die Arbeit bis zum Ende, und in Bezug auf Veränderungen usw. werden wir zuletzt verhandeln.

Inzwischen verbleibe ich in Hochachtung und Freundschaft

Ihr ergebenster

G. Verdi.

5.

Busseto, 30. August 1853.

Liebster Somma!

Seit vierzehn Tagen wollte ich Ihnen schreiben, aber ich wurde immer von einem lästigen Besuch oder irgendeiner Angelegenheit abgehalten. Jetzt endlich eine Stunde Freiheit! Ich habe den Rest des ersten Aktes erhalten: nichts will ich Ihnen über die Verse sagen, die immer schön und Ihrer würdig sind, aber bei aller Hochachtung, die ich Ihrem Talent schulde, muß ich Ihnen sagen, daß die Form sich nicht allzusehr für die Musik eignet. Niemand kann mehr als ich die Neuheit der Formen lieben, aber eine Neuheit von der Art, daß man sie immer in Musik setzen kann. Alles kann man in Musik setzen, das ist wahr, aber nicht alles kann wirksam werden. Um zu komponieren, braucht man Strophen für kantabile Stellen, Strophen für Ensembles, Strophen für Largi,

[1]) Der Dichter, der Verdi die meisten Libretti (10) lieferte, darunter «Macbeth» und die erfolgreichen «Rigoletto» und «Traviata».

für Allegri usw., und all das wechselnd derart, daß nichts kalt und monoton bleibt. Gestatten Sie mir, Ihre Dichtung daraufhin durchzugehen. Nichts will ich gegen die Arie des Edmund sagen, in der, obwohl sie zu brüsk vom Adagio zum Allegro übergeht, — trotzdem, sie kann bleiben. Im darauffolgenden Duettino weiß ich wirklich nicht, wo ich eine Melodie oder eine melodische Phrase anbringen kann, aber, da es kurz ist, könnte es stehen bleiben, wenn man am Ende des Duettino eine Strophe von vier Versen desselben Metrums für Edmund macht und noch mehr für Edgar[1]). Vorausgesetzt, daß man zwei davon dem «Vien ti cela» hinzufügen und so vier formen könnte.

Ziemlich verwickelt ist der Schluß, der, musikalisch gesprochen, das Finale des Aktes werden würde. Die Strophen des Narren gehen sehr gut, aber vom Moment an, wo Nerilla[2]) eintritt, weiß man nicht, was man tun soll. Sie haben vielleicht beabsichtigt, ein Ensemblestück in den sechs Strophen, jede zu sechs Versen, zu machen; aber in jenen Strophen ist Dialog, also müssen sich die Personen gegenseitig antworten und folglich können sie ihre Stimmen nicht gleichzeitig ertönen lassen. Weiter müßte man aus demselben Grunde ein anderes Ensemblestück machen aus den Strophen zu acht Versen, wenn Regana eintritt[3]). Schließlich lassen Sie Nerilla und Regana abgehen, und Lear allein schließt den Akt[4]). Das ist gut in einer Tragödie, in einem gesprochenen Drama, aber mit Musik würde das mindestens kalt sein. Wenn Sie einmal die besseren Dramen des Romani[5]) durchlesen wollten (von dem Sie sonst gewiß nichts zu lernen haben), würden Sie mir vielleicht recht geben. Mir scheint, mit geringer Mühe könnte man diese Szene komponierbar und wirksam machen, ohne etwas von dem Interesse des Dramas zu opfern. Könnte man vielleicht die ersten sechs Strophen zu sechs Versen lassen und auf dasselbe Metrum das ganze Stück von «Lasciero le tue soglie» bis «Dileguisi da te» bringen. Es ist gar nicht notwendig, daß alle Personen eine Strophe von sechs Versen haben (was vielmehr monoton würde); es genügt, daß das Metrum fortgeht, woraus ich in der Musik eine gemessene Bewegung machen kann. Nachdem Regana gesagt hat «La villana porta si deve dileguare», beginnt Lear einen deklamierten Gesang, für den man «Chimè de' nembi» verwenden könnte, aber von diesem Metrum möchte ich eine gleiche Strophe für alle andern Personen, jede nach ihren speziellen Gefühlen. Ist dies Stück beendet, so könnte Regana (das Metrum ändernd) sagen, daß «Lear si può servire del principe e rimandare tutti i suoi cavalieri»[6]). Lange Pause. Lear sucht die Krone, hernach Ausbruch: «Voi antri cupi» usw. Keiner sollte abgehen, und alle sollten (immer jeder nach seinen eigenen Gefühlen) wenigstens eine kleine Strophe von sechs Versen des gleichen Metrums haben. Verzeihen Sie das lange Geplapper (cicalata), schreiben Sie mir gleich.

Wie immer der Ihre G. Verdi.

---

[1]) Akt I, Szene 2 bei Shakespeare.

[2]) Goneril, Akt I, Szene 4.

[3]) II, 4.

[4]) Abweichend von Shakespeare.

[5]) Romani war übrigens der Librettist der durchgefallenen komischen Oper Verdis «Un giorno di regno».

[6]) Lear kann sich von den Dienern des Fürsten bedienen lassen und alle seine Ritter entlassen.

6.

Busseto, 9. September 1853.

Lieber Somma!

Ich habe den zweiten Akt und Ihren Brief vom zweiten des Monats erhalten. Auch in diesem zweiten Akt sind einige Dinge nicht gerade sehr musikalisch, aber um diese herzurichten, ist es besser, wie Sie richtig meinen, abzuwarten, bis Sie das ganze Drama fertig haben. Bezüglich der Rezitative, wenn der Moment interessant ist, dürfen auch kleine Längen da sein. Ich selbst habe sehr lange gemacht, z. B. den Monolog im Duett des zweiten Aktes von «Macbeth», und den andern Monolog im Duett des ersten Aktes von «Rigoletto». Eiligst

Ihr ergebenster

G. Verdi.

7.

Busseto, 15. Oktober 1853.

Liebster Somma!

Ich wollte den Winter in Neapel verbringen, gehe aber nun nach Paris und reise noch heute ab. Ich habe wieder und wieder den «König Lear» gelesen und wollte Ihnen besonders über den zweiten Akt schreiben, der mehr als die anderen Änderungen braucht, aber ich weiß jetzt noch nicht, welche. Ich schreibe Ihnen von Paris aus, und Sie können Ihre Briefe dorthin postlagernd richten.

Ich schulde Ihnen für diesen «König Lear» zweitausend österreichische Lire[1]). Ich habe immer Geld bei Ricordi [2]) liegen, durch den ich den Betrag anweisen werde, sobald Sie mir schreiben. Inzwischen sage ich Ihnen in größter Eile Lebewohl. Ihr ergebenster

G. Verdi.

8.

Paris, 7. November 1853.

Liebster Somma!

Ist's möglich, daß ich noch keinen Augenblick Zeit gehabt habe, um Ihnen ausführlich auf Ihren lieben Brief vom 18. Oktober zu antworten? Ich habe mich noch nicht mit dem «König Lear» beschäftigen können, aber werde es baldmöglichst tun. Inzwischen schicke ich Ihnen diesen Brief für Ricordi, der zweitausend österreichische Lire in bar an eine von Ihnen bestimmte Person bezahlen wird oder sie nach Venedig sendet, wenn Sie ihm gleichzeitig mit meinem Briefe Nachricht geben. Nach Belieben senden Sie mir dann die Quittung sowie die urheberrechtliche Abtretung des «König Lear», den ich dann meinerseits zusammen mit der Musik an den Impresario oder den Verleger etc. verkaufen kann.

Eilig drücke ich Ihnen die Hand und sage Ihnen Lebewohl. G. Verdi.

9.

Paris, 19. November 1853.

Liebster!

Gestern Abend, kaum war mein Brief zur Post gegeben, empfing ich Ihren frdl. Brief vom 12. November; inzwischen werden Sie einen Brief von mir, den ich schon vor 8 oder 10 Tagen aufgab, mit einer Anweisung an Ricordi erhal-

[1]) Nach heutigem Geldwert ungefähr ebensoviele Francs.

[2]) Der Mailänder Verleger.

ten haben. Ich bin hierhergekommen, um einen Vertrag zu erfüllen, den ich schon seit vielen Jahren mit der Großen Oper geschlossen hatte. Sie sehen, daß ich nichts mit dem «Théâtre italien» zu tun habe, und außerdem wäre der «König Lear» ein zu gewaltiger Stoff von zu neuen und gewagten Formen, um ihn hier zu riskieren, wo man nur die Melodien versteht, die sich seit zwanzig Jahren wiederholen.

Vom zweiten Akt sprach ich Ihnen ausführlich in meinem vorigen Brief[1]). Im dritten Akt sind nur zwei Strophen herzurichten, aus denen man — der Moment verlangt es — zwei nette viertaktige Melodien von recht gemessenem Rhythmus machen kann. Die Strophen sind: «Ti sien grazie» usw. und die andere «Deh non volermi illudere». In der ersten haben Sie zwei Verse gemacht, dann fünf, dann drei usw. Mit dieser Unregelmäßigkeit ist es unmöglich, die musikalische Phrase nicht hinkend zu machen. Das gleiche gilt vom Vers, der nicht endet: «Non ti far gioco» und vom anderen, der zu lang ist: «Varcato ho l'ottantesimo anno». Denken Sie an die populärsten Melodien unserer italienischen Opern und Sie werden sehen, wie die Strophen sind. Zum Beispiel «Casta diva» usw., «Meco tu vieni, o miseria» usw., «Non, non ti son rivale» usw. Da gibt es im Vers keine Unterbrechung, keinen Bruch. Wollen Sie also gütigst die genannten Strophen herrichten; denn ich wiederhole, die Stellung verlangt, zwei nette, rechte, leidenschaftliche, populäre Melodien zu machen. In der Arie «Ti sien grazie» wäre es vielleicht noch gut, wenn das Rezitativ mit zwei oder drei Versen Delias endigte. Dann für das Kantabile machen Sie acht oder auch zehn Verse. Wenn Sie zehn machen, denken Sie, ob es nicht zwei Vierzeiler mit zwei Endversen sein können. Im Duett «Deh non volermi» suchen Sie diesen Gesang auf acht Verse in zwei Vierzeilern einzurichten und finden Sie einen Gedanken, um zwei andere Vierzeiler für Delia zu machen, woraus ich ein schönes, leidenschaftliches Largo zweistimmig machen könnte. Ich glaube, das wird für Sie nicht schwer sein, und das musikalische Stück wird dadurch unendlich gewinnen.

Im vierten Akt, in der Szene Edmund, Edgar, Albanien, Regana[2]), müßten Sie am Ende zwei Verse für Rosane[3]) einfügen, als wollte er den Zweikampf hindern, und noch zwei Verse für Albanien, der Rosane beim Arm packt usw.; alles das nach: «il tuo sangue berrà». Wohlverstanden im vorangehenden Metrum und gereimt aufs betonte «à», damit es zu «sta» und «berrà» paßt. Nach den letzten Worten des Dramas brauche ich einige Ausrufungen, einige Phrasen, einige Verse für «Tutti». Wenn Sie nachher die sechs Rezitativverse zusammenziehen könnten, täte es sehr gut. Das Drama, die Handlung ist beim Tode der Cordelia zu Ende, also je rascher dann der Vorhang fällt, um so größer der Eindruck.

Sie wollen Albanien in die Introduktion einführen: machen Sies nur. Noch etwas: da ist ein Arzt, der niemals ein Wort sagt; wäre es nicht besser, ihn etwas sagen zu lassen, zum Rezitativ der Delia-Arie? Übrigens geht mich das nichts an, machen Sies nur. Im Anfang des vierten Aktes ist kein Stück aus

---

[1]) Leider verloren gegangen.
[2]) Shakespeare V, 1.
[3]) Eine bei Shakespeare nicht vorkommende Person.

den Vierzeilern zwischen Giorgio und Mira[1]) herauszunehmen. Es wäre vielleicht besser, diese ganz zu streichen, und wenn Sie sich etwas sagen lassen wollten, es mit zwei oder drei Rezitativen zu tun. Es wäre kürzer und man kommt rascher an die Schlußszene, das ist besser.

Das ist alles. Und in diesen letzten Akten haben Sie wenig zu tun.

Es könnte sich ergeben, daß ich da und dort, um ein Kantabile oder ein Motiv zu machen, gewisse Änderungen brauchte, doch das wird das Drama nie benachteiligen. Übrigens wird dies nie eine Forderung des Künstlers sein, sondern eher eine von der Kunst selbst geforderte Notwendigkeit. Erinnern Sie sich der Arie des Belisario: «Trema Bisanzio»[2])? Donizetti hat hier ganz ohne Skrupel «sterminatrice» an «Bisanzio» angeschlossen und so einen schrecklichen Unsinn gemacht; aber der musikalische Rhythmus verlangte es absolut. Unmöglich wäre es gewesen, ein Motiv zu erfinden, das dem Sinn dieser Verse folgte. War es nicht besser, den Dichter zu bitten, diese Strophe zu ändern?

Doch nun ists Zeit, mich zu verabschieden.

Senden Sie mir baldmöglichst diesen «Lear» gänzlich hergerichtet, wir werden ihn einem großen italienischen Theater geben. Für diese Oper brauchen wir ein enthusiastisches und verständnisvolles Publikum, das nach dem empfangenen Eindruck urteilt.

Addio, addio.

Ihr ergebenster
G. Verdi.

10.

Paris, 6. Februar 1854.

Lieber Somma!

Ich freue mich, daß Sie das notierte Stück im Duett des dritten Aktes nochmals durchgesehen haben. Es ist ein Punkt, der der Mühe wert ist, ihn zur Vollendung zu bringen, da er zu einer der schönsten Szenen des Dramas gehört und auch eines der besten Stücke der Oper werden dürfte.

Die Veränderungen einiger Verse oder Phrasen, die ich nötig haben könnte, sind Kleinigkeiten, die ich Ihnen erst je nach dem Fortschritt der Musik angeben kann. Ich wiederhole, es werden Kleinigkeiten sein, etwa ein Akzent, dem sich die Note nicht anschmiegen kann, oder ein Wort, das gesungen schlecht klänge. Machen Sie immerhin alle Varianten, die Sie für nötig halten, um, wie Sie sagen, die Phrasen da und dort zu verbessern. Je schöner und klangvoller der Vers ist, um so besser für mich. Es ist gut, daß Sie die Schwierigkeit der Aussprache von Lear und Glocester beseitigt haben.

Seit vielen Jahren habe ich einen Kontrakt mit der Großen Oper, und jetzt habe ich ein völlig vollendetes Libretto von Scribe[3]) erhalten. Ich hoffte, den «König Lear» vorher für Italien komponieren zu können, aber es ist mir unmöglich gewesen. Vielleicht ists besser so, weil ich mich dann später mit aller Muße dieser Oper widmen kann, um daraus, ich wage nicht zu sagen: eine neue, aber immerhin eine von den andern Opern abweichende Sache zu machen. Inzwischen haben Sie alle Zeit für die Retouchen, die Sie machen wollen.

---

[1]) Personen, die bei Shakespeare nicht vorkommen oder wenigstens nicht diese Namen führen.

[2]) Der Text lautet vollständig: «Tremo, Bisanzio! sterminatrice — su te de la guerra discenderà.»

[3]) «Les vêpres siciliennes» von Scribe und Duveyrier.

Sie haben mir nicht geantwortet auf das, was ich über Delias Charakter sagte. Vielleicht täusche ich mich. Überzeugen Sie mich wie damals, als ich behauptete, der Grund der Enterbung Delias schiene mir für unsere Zeit kindisch; kaum las ich die ersten Worte Ihrer Antwort, als ich meine Ignoranz und mein Unrecht einsah.

Ich sagte Ihnen auch, daß das Libretto noch etwas zu lang ist; und, ich wiederhole es nochmals, wenn Sie da und dort einen Vers, eine Strophe herausnehmen könnten, wäre es gut. Es fehlt auch noch mancher Vers und manches Wort, wie ich Ihnen im letzten Brief sagte .....

11.

Paris, 31. März 1854.

Lieber Somma!

Ich antworte recht spät auf Ihren freundlichen Brief vom 18. des vorigen Monats!!

Um den «König Lear» etwas zu kürzen, glaube ich, könnte man im Finale des ersten Aktes vom Verse «Padre, augusto è il mio castello», bis zu «O ciel! de'nembi il tuono» jene 42 Verse auf 12 oder 15 oder 20 Verse: Rezitativ mit recht lebhaftem Dialog und mit ein paar Bosheiten des Narren, reduzieren.

Im zweiten Akt könnte man vielleicht die ersten 16 des Chores «ricca Albion» auf wenige Verse reduzieren.

Im dritten könnte man nur zwei Strophen der 2. Szene herausnehmen. Vom Vers «Ti scosta è Delia» bis «Buffoni». Diese beiden Strophen könnte man herausnehmen aus dem Zusammenhang, weil die Handlung stehen bleibt.

Dann könnte man streichen von der ersten Szene des ersten Aktes bis zum Auftritt Lears. Höchstens, wenn Sie etwas fürs Drama auseinandersetzen müssen, so lassen Sie fünf oder sechs Verse Rezitativ zwischen Kent und Glocester; läßt man den Chor, muß man dazu Musik machen, und ein Musikstück braucht immer Zeit. Und mir scheint, wenn man die Oper gleich beim Aufgehen des Vorhanges mit Trompetenstößen (nicht Militärtrompeten, sondern langen, geraden, nach antiker Art) beginnen ließe, so wäre das gewaltiger und charakteristischer. Im übrigen machen Sie, was Sie wollen.

Wenn es irgendeinen Vers in den Rezitativen gibt, den Sie kürzen oder streichen könnten, wird viel gewonnen sein für die ganze Oper. Im Theater ist das Lange gleichbedeutend mit dem Langweiligen, und das Langweilige ist das schlechteste aller Kunstarten[1]).

Addio, mein lieber Somma, noch sehe ich nicht die Stunde, die mir gefällt, um mich dem «König Lear» zu widmen, doch hoffe ich, damit etwas weniger Schlechtes als meine andere Musik zu machen.

Addio, addio.

Ihr ergebenster
G. Verdi.

12.

17. Mai 1854.

Lieber Somma!

Alles, was Sie mit dem «König Lear» machen wollen, wird vorzüglich sein. Wenn Sie diese Verse streichen, wird das Libretto ziemlich das rechte Maß er-

[1]) Der letzte Gedanke ist Voltairescher Herkunft.

halten. So können Sie auch manche szenische Verwandlung in den ersten beiden Akten sparen. Es sind ihrer so viele, daß ich wirklich fürchte, das Publikum wird zu sehr abgelenkt. Denken Sie dran.

Ich höre Wunderbares von der Spezia. Könnte sie eine gute Cordelia sein? Sagen Sie's mir. Wäre die Stimme für ein großes Haus ausreichend? Ganz egal, ob sie dick oder klein ist, Hauptsache ist, daß man sie hört. Intelligenz und Seele muß sie haben .... Addio, Addio jetzt und immer

Ihr ergebenster
G. Verdi.

13.

Paris, 4. Januar 1855.

Lieber Somma!

Ich bin vollständig Ihrer Meinung. Man gewinnt hundert Prozent, wenn man die beiden Glocester[1]) streicht. Außer der Handlung, die klarer und einheitlicher bleibt, gewinnt man an Kürze, und zwei oder drei wirkungslose Stücke fallen fort. Nur sehe ich nicht, wie Sie's machen wollen, um die Missetaten des Edmund aufzudecken. Wer wird den Zweikampf machen[2])? Vielleicht Albanien? Oder erfinden Sie was anderes? Mir scheint auch, Sie könnten Gelegenheit haben, eine Dekoration zu ersparen, die zweite: die des Schlosses der Glocester. Vom Moment an, wo Edmund schon den doppelten Mord begangen hat und Herzog geworden ist, kann er sich wohl am Hofe des Lear befinden, in der Introduktion oder auch im Park des Palastes von Goneril und in einer dieser beiden Szenen seine Arie singen und seinen Charakter dartun.

Arbeiten Sie diese Arie auch gut aus und geben Sie ihr auch einen neuen Abschnitt mit Abwechslung zwischen Rezitativ und gereimten Strophen usw. Daß ja große Farbenabwechslung darin herrscht: Ironie, Verachtung, Zorn mögen gut dargelegt sein, woraus ich in der Musik, da ich einer solchen Person kein Kantabile geben kann, verschiedene Farben erfinden kann.

Schade ist nur, daß wir Edgar nicht mehr in der Gewitterszene haben, und mehr noch bedaure ich, daß es keine Gerichtsszene mehr gibt. In dieser Szene mit den Hirten machte sich jene vierte Person recht gut. Vielleicht könnte man an Edgars Stelle einen armen Teufel, einen Bettler setzen, der sich in die Hütte des Unwetters wegen geflüchtet hat. Lear würde ihn dann in der nachfolgenden Gerichtsszene mit sich wegführen. Dieser arme Kerl könnte auch ein Diener sein, ein Majordomus, ein Ritter der Familie Glocester, der mit einem Erkennungszeichen käme, um dem Albanien alle Untaten Edmunds zu entdecken, und er könnte auch den Zweikampf unternehmen. Was meinen Sie dazu? .... Machen Sie damit, wie Sie's meinen und wie es am besten fürs Drama ist.

Sie finden in meinen früheren Briefen einige Bemerkungen über die Form gewisser Stücke, z. B. der Introduktion u. a. Ich finde noch, daß in dem Duett zwischen Lear und Delia die Wiedererkennung nicht gut herauskommt, und

---

[1]) Also den Alten und seinen Sohn Edgar. Die Glocestergeschichte ist übrigens erst von Shakespeare mit der Learsage verwoben worden. Die Trennung ist ein Gewaltstreich, der auf rein opernhafte Bedürfnisse zurückgeht.

[2]) Shakespeare V, 3.

nach einem Largo cantabile kommt jenes «Delia tu sei»? ein wenig zu brüsk und wirkungslos.

Arbeiten Sie inzwischen an jenen Sachen, damit ich gleich nach Beendigung der französischen Oper mich an die Arbeit des «Lear» machen kann.

Jetzt und immer Ihr ergebenster

G. Verdi.

14.

Paris, 6. Januar 1855.

Lieber Freund!

Ich antworte gleich auf Ihren Brief vom 3. Ich hoffe, Sie haben inzwischen meinen andern Brief in Beantwortung Ihres letzten erhalten.

In der neuen Arie, die Sie für Edmund erdacht haben, scheint mir zu viel gekünstelter und gesuchter Effekt zu sein. Dieser Tanz, dieser Chor würden doch meiner Meinung nach monoton werden, statt Abwechslung zu bringen. Im ganzen würde der Akt zu voll werden, d. h. es gibt zu viele Stücke, von denen sich das Auge nie ausruhen kann. Auch das Ohr würde in diesem Akt ermüdet werden, denn es gäbe darin eine Introduktion, in der alle Menschen singen; eine Arie mit doppeltem Tanz- und Singchor, ein Finale mit starken Leidenschaften usw. Ich bin immer der Meinung, in die Szene des Edmund nur ein Stück zu setzen. Arbeiten Sie so viel aus, wie Sie wollen, und spüren Sie diesem Charakter gut nach (tracciate bene questo charattere), und haben Sie keine Furcht, zu lang zu werden, weil, sobald man die beiden Glocester streicht, die Oper die rechten Dimensionen hat. Ich meinerseits werde den Edmund keine Gewissensbisse spüren lassen[1]), sondern ihn zum offenen Bösewicht machen; nicht zu einem widerwärtigen Bösewicht, wie der Franz in Schillers «Räubern» ist, sondern zu einem, der alles verspottet und verhöhnt und die schlimmsten Greueltaten mit der größten Gleichgültigkeit begeht. Doch das verstehen Sie besser als ich; machen Sies, wie Sie es für richtig halten. Nur der Theaterwirkung halber hier einen Tanz- und Singchor einzuführen, halte ich für schlecht. Wenn Sie sich entschließen, eine Arie (Solo) zu machen, so machen Sie sie in der Form, die ich in meinem letzten Brief angedeutet habe, und suchen Sie eine Dekoration zu vermeiden, indem Sie Edmund an den Hof von Goneril versetzen. Wenn im Verlauf der Arie es nötig wäre, entweder für einen Augenblick Goneril selbst oder einen Boten erscheinen zu lassen, um dem Edmund Gelegenheit zu geben, seine Intrigen mit den beiden Schwestern darzulegen, machen Sie's nur, es hat keine Unzuträglichkeit. Ich habe Sie gebeten, aus dem Edmund einen höhnischen Charakter zu machen, weil er dann in der Musik mehr Abwechslung erhält; wenn man ihn anders macht, müßte man ihn eine jener plumpen Phrasen mit Schreien singen lassen (bisognerebbe farlo cantare una delle frasi grosse con dei gridi). Der Hohn, die Ironie werden (und das ist neuartiger) mezza voce gemalt; das wird schrecklicher und gibt mir Farbenabwechslung in Bezug auf Introduktion und Finale. Im Finale, wenn Sie da die Strophen in freie Verse umwandeln, sorgen Sie, daß es Abwechslung gibt zwischen sieben- und elfsilbigen; nicht, weil das so gebräuchlich ist, sondern weil man beim Singen mehr Zeit braucht als beim Sprechen, und es ist notwendig, daß die Rezitativverse nicht stetig lang sind. Wenn Sie Edmund in dies Finale bringen können, um so besser.

[1]) Siehe dagegen Shakespeare V, 3.

Im zweiten Akt fällt viel fort, und es geht gut. Ich habe einige Bedenken wegen jenes Viehhirten, der in der Gerichtsszene nicht spricht. Weh uns, wenn er lächerlich werden müßte! Ich glaube, es wäre vorsichtiger, eine Rolle zweiten Ranges hineinzubringen, die etwas zu sagen hätte; wie ich Ihnen sagte, ein armer Kerl, in der Hütte der Gewitterszene gefunden. Ich bin nicht der Meinung, dem Narren weitere Gesänge zu geben, nur noch einige Worte, ein paar Phrasen usw. Suchen Sie, suchen Sie in diesem Akt die fortwährend zu starken Sätze Lears zu mildern. Zum Beispiel in der Strophe: «O pigro Giove! e l'occhio» — statt alle sechs Verse heftig zu machen, könnten Sie nicht die Anrufung des Himmels mit den ersten beiden Versen schließen, und könnte nicht in den anderen vier eine plötzliche, konfuse Erinnerung an Delia die Ausdrücke mildern? Später, nach den zwei starken Strophen «Ella è morta» usw. könnten Sie eine dritte für Lear hinzufügen aus abgerissenen, zerstückelten Phrasen, die darstellten (wie Sie es angeben), daß die Kräfte allmählich versagen; und schließlich schlummert er ein usw.

Im dritten Akt, wie ich es Ihnen früher schon sagte[1]), würde ich Delia nicht als Kriegerin kleiden, sondern ich ließe sie engelhafte Frau bleiben wie im ganzen Drama. Beim Wiederlesen dieser Szene finde ich das Gebet «E tuo dono» kalt wirken, wie alle Gebete im allgemeinen. Wenn Sie sie dem Himmel danken lassen wollen, so fügen Sie nach der Unterredung mit Kent zwei oder drei Rezitativverse an (es wäre überhaupt gut, wenn sie das Rezitativ beendigte), und dann erfinden Sie zwei schöne, gefühlvolle, leidenschaftliche Strophen, aus denen ich ein schönes largo cantabile machen kann.

Was Sie vom 4. Akt sagen, geht gut, nur ließe ich die Strophe der fernen Stimmen: «fuggitivi drizzatevi al mar . . . .»

Ich hoffe Ende Februar hier fertig zu sein, so daß ich gleich in den ersten Tagen des März in Busseto sein werde; und ich wünschte, für diesen Zeitpunkt könnte «König Lear» bereit sein. Viele, viele Grüße an Vigna.

Addio, addio; immer Ihr ergebenster G. Verdi.

P.S. Indem ich Ihr Postscriptum nochmals lese, finde ich, daß Sie recht haben, dem Narren zu Beginn des zweiten Aktes noch zwei kleine Strophen zu geben. Sehen Sie zu, Vierzeiler zu machen, und wenn die Verse kurz sind, das heißt Fünfsilber oder Sechssilber, so können Sie statt 12 oder 16 Verse auch 20 oder 24 machen, wenns Ihnen so paßt. Aber machen Sie keinen Offizierchor im Zelt der Delia.

15.

Paris, 24. Januar 1855.

Lieber Somma!

Der Sechszeiler, den Sie mir schicken, ist gut; nur, wenn Sie vier Sechszeiler zu je 10 Silben machen wird die Arie oder der musikalische Rhythmus monoton. Wenn wir, um Ihre Idee auszuführen, 24 oder 30 Verse brauchen, so machen Sie's, aber wechseln Sie die Metren. Behalten Sie ruhig diesen ersten Sechszeiler und machen Sie noch einen, wenn Sie wollen, aber dann wechseln Sie das Metrum. Wenn diese Arie selbst drei oder vier verschiedene Metren hätte, wäre das nicht schlimm; je mehr Originalität der Form, um so besser wirds.

[1]) Vermutlich in dem verlorengegangenen Brief.

Über die Gerichtsszene ist nichts zu sagen, sie ist gut so, wie Sie sie mir senden.

Eiligst drücke ich Ihnen die Hand und verbleibe Ihr ergebenster

G. Verdi.

16.

(Ohne Datum; Poststempel: Paris, 10. März 1855.)

Lieber Somma!

Senden Sie das Libretto des Lear hierher, weil ich bis zur Eröffnung der Ausstellung hier sein werde und überdies die Oper erst Ende April in Szene gehen kann[1]). Nun wo Sie den «Lear» vollendet haben, können Sie mir ein anderes Sujet suchen, das Sie ganz in Ruhe ausführen würden? Ein schönes, originelles, interessantes, mit prächtigen Situationen und Leidenschaft; Leidenschaften vor allem! Auf gut Glück suchen Sie, suchen Sie, suchen Sie!

Eiligst, addio, addio. G Verdi.

17.

(Ohne Datum; Poststempel: Paris, 5. April 1855.)

Lieber Somma!

Ich habe vor einigen Tagen auch die beiden letzten Akte des «Lear» erhalten. Ich finde, Sie haben nicht wohlgetan, in der Arie der Delia das Andante zu streichen. So bleibt nur ein unvollkommenes Stück. Ich wollte es geändert, aber nicht gestrichen haben. Mir gefiel diese Strophe ferner Stimmen nach der Schlacht sehr; sie hatte Charakter und Farbe. Der Staatsstreich, den Albanien macht, scheint mir nicht natürlich. Dieser Herzog, der bis dahin schwachköpfig gewesen ist, wie kann er so stark werden, die leibhaftige Königin und ihren Liebsten, dem sie Vollmacht gegeben, einsperren zu lassen? Der Tod Gonerils und der Zweikampf[2]) waren natürlicher!

Denken Sie dran; im übrigen reden wir in Italien darüber.

Addio in Eile. Ihr ergebenster

G. Verdi.

18.

Busseto, 7. April 1856.

Lieber Somma!

Ich bin nicht sicher, ob der vierte Akt des «König Lear», so wie Sie ihn zuletzt sandten, geht; doch eines ist sicher daß man das Publikum nicht soviele Rezitative schlucken (inghiottire) lassen kann, besonders nicht in einem vierten Akt. Das sind keine Komponistenforderungen; ich könnte auch eine Zeitung oder einen Brief usw. in Musik setzen, doch das Publikum erlaubt im Theater alles außer der Langeweile. Alle diese Rezitative, wären sie auch von Rossini oder Meyerbeer, können nicht anders als lang, also langweilig werden. Wenn ich die Wahrheit sagen soll, so fürchte ich sehr für diese erste Hälfte des vierten Aktes.

[1]) Es dauerte sogar bis zum 13. Juni 1855, bis die «Sizilianische Vesper» aufgeführt wurde.

[2]) Also Shakespeares Lösung.

Ich kanns nicht ausdrücken, aber etwas darin befriedigt mich nicht. Sicher mangelt die Kürze, vielleicht auch die Klarheit, vielleicht die Wahrheit .... ich weiß es nicht. Ich bitte Sie also, darüber noch nachzudenken, um zu sehen, ob es möglich ist, etwas Theaterwirksameres zu finden.

Addio, addio. Seien Sie nicht bös Ihrem ergebenen

G. Verdi.

Damit schließen die Briefe.

III.

Othello.

Während ein großer Teil der übrigen Shakespeareschen Stücke bald schon der Opernliebhaberei zum Opfer fiel und mehrfach den Stoff zu Textbüchern hergeben mußte, hat «Othello» merkwürdigerweise erst zweihundert Jahre nach seiner Entstehung den ersten Komponisten in Rossini gefunden, dessen auf ein Buch von Berio geschriebene dreiaktige Oper am 4. Dezember 1816 in Neapel zur Uraufführung gelangte. Daß bei den ganz außerordentlichen dramaturgischen Schwierigkeiten, welche die Umformung der «Othello»-Tragödie in ein Opernbuch darbietet, Rossinis leichtfertiger Librettist nur deren letzten Akt kopierte, im übrigen aber seiner eigenen freien Erfindung vertraute, darf uns nicht wunder nehmen und war auch schließlich das gescheiteste. So läßt denn beispielsweise Berio[1]) im ersten Akt seines Buches die Desdemona im elterlichen Hause zur Verlobung mit Rodrigo vom Vater gezwungen sein, einer Heirat, der sie sich dann im letzten Augenblick entzieht, um Othellos Gattin zu werden. Rossini hat lediglich in dem letzten, Shakespeare nachgeahmten Akte seine Musik zu tieferem Ausdruck erhoben und hier sogar einige ergreifende Momente zu erzielen gewußt. Nur einen wirklich poetischen Gedanken hatte der Librettist: er ließ im letzten Akt vor Desdemonas Fenster einen Gondolier die berühmten Dante-Verse singen:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

[1]) Der Vergleich der drei «Othello»-Fassungen in des Fürsten Valori Buch *Verdi et son oeuvre* (Paris 1895) ist unglaublich dilettantisch. Valori stellt Berio über Shakespeare und Boito!

Charakteristisch für den Geist der Zeit bleibt, daß auch das neapolitanische Publikum die Ermordung der Desdemona nicht mochte und von der zweiten Vorstellung ab einen glücklichen Ausgang erzwang: Desdemona beschwört ihre Unschuld, Othello wird gerührt und beide singen Rossinis vergnügtes, aus der «Armida» adaptiertes Liebesduett *Cara per quest' anima*! Noch Hanslick hat den Rossinischen «Othello», wie er im «Musikalischen Skizzenbuch» berichtet, so aufführen hören. Rossinis Oper hat übrigens Jahrzehnte hindurch Shakespeares Werk siegreiche Konkurrenz gemacht und in Boieldieu (der sie für dramatischer als Mozarts «Don Juan» erklärte!), Cherubini, Stendhal, Alfred de Musset und Lamartine eifrige Bewunderer gefunden, namentlich so lange die Malibran (1808—36) als Desdemona glänzte.

Als Rossinis «Othello» in Szene ging, lebte in dem kleinen lombardischen Städtchen bereits ein dreijähriger Knabe, dem es das Geschick vorbehalten hatte, dem «Othello»-Stoff die endgültige musikalische Fassung zu geben: Giuseppe Verdi. Aber merkwürdig, erst im 70. Lebensjahre, gerade in dem Jahre 1883, das Verdis großem gleichaltrigen Rivalen Richard Wagner den Tod brachte, — erst so spät entschloß sich Verdi zur Komposition seines gewaltigen Stoffes. Es ist hier nicht der Ort, Verdis künstlerische Entwicklung und jene wunderbare Kraft zu schildern, mit der er gerade vom 70. Jahre an in «Othello» und «Falstaff» zwei Meisterwerke von unabsehbarem Wert schuf. Aber eines muß gesagt werden: der alte Verdi verschloß sich nicht mehr der — von Wagner am schärfsten formulierten — Meinung, daß die Dichtung in vieler Hinsicht die Gestalt der Musik zu bestimmen habe, und so gelangte er denn in seinen letzten Werken (von «Aida» ab) zu ganz andern Opernbüchern, als er sie bis dahin komponiert hatte. Zudem entwickelte sich sein im Drang des Schaffens und in der Hitze des Daseinskampfes früher wenig kultivierter Geschmack durch ausgewählte Lektüre und vielseitigen Umgang schließlich derart, daß er es wagen durfte, die Hand nach Shakespeares besten Werken auszustrecken, als ebenbürtiger dramatischer Meister, nicht mehr als Verunstalter, wie einst im «Macbeth» und sogar noch in dem projektierten «König Lear». Die Zeit war erfüllet, die dramatische Musik hatte es gelernt, ohne opernhafte Allüren ihr eigenes Gut zu wahren, Verdi war gereift und sah neue Stilmöglichkeiten vor sich — da stieß er bei der Lektüre Shakespeares, den immer mehr zu verehren er lernte, auf «Othello», und sein Entschluß stand fest, sich dieses Stoffes zu bemächtigen.

Zu seinem Glück fand er auch gleich den rechten Dichter: Arrigo Boito (geb. 24. Februar 1842 zu Padua). Der Sohn eines Italieners und einer vornehmen Polin, ein namentlich mit deutscher Kultur genau bekannter, um ein Menschenalter jüngerer Freund des Meisters, unternahm es, die Dichtung zu schreiben, und konnte um so mehr darauf Anspruch erheben, ein mustergültiges Buch zu liefern, da er nicht nur als Dichter und Wagner-Übersetzer, sondern auch als Dichter-Komponist sich mehrfach betätigt hatte (sein Hauptwerk «Mefistofele» erscheint allerdings als eine wunderliche Fehlgeburt). Boito brachte jedenfalls drei absolut notwendige Eigenschaften mit: genaue Kenntnis der musikalischen Bedürfnisse, hervorragende dramaturgische Einsicht und stilvolle Sprachbeherrschung.

Im allgemeinen darf man sagen, daß die Technik Shakespeares die Grundlage moderner Dramentechnik ist, wenngleich wir ihn in manchen, durch seine Bühne bedingten Eigenheiten nicht mehr nachahmen dürfen. Vor allem ist sein häufiger Szenenwechsel, insbesondere sein ständiges Einschieben ganz kleiner Szenen, für uns gelegentlich störend. Der modernen Anschauung entspricht es, soweit das irgend geht, diese kleinen Szenen in wenige große zusammenzulegen. (Wie meisterhaft dies Boito machte, werden wir noch zu betrachten haben.) Die heutigen Forderungen lauten: weniger Szenen, straffere Zusammenfassung der Handlung, Ausscheidung aller entbehrlichen Details, und diese Forderungen werden für das Opernbuch noch strenger als für das gesprochene Drama sein. Gustav Freytag meint in seiner «Technik des Dramas» mit Recht, so bewundernswert und mustergültig Shakespeare in der aufsteigenden Handlung und in der Katastrophe selbst sei, so sei doch in manchen seiner Stücke die «sinkende Handlung zwischen Höhepunkt und Katastrophe — also etwa der vierte Akt in fünfaktigen Stücken — nicht gleich meisterhaft gestaltet und durch die Gewohnheiten seiner Bühne eingeengt». «In mehreren der größten Dramen aus seiner kunstvollen Zeit zersplittert an diesem Teil die Handlung in kleine Szenen, welche episodischen Charakter haben und nur eingesetzt sind, den Zusammenhang zu erklären. Die inneren Zustände des Helden sind verdeckt, die Erhöhung der Wirkungen und die hier so notwendige Zusammenfassung fehlen.» Freytag führt hier «Lear», «Macbeth», «Hamlet», «Antonius und Cleopatra» an, doch scheint mir auch «Othello» ein deutliches Beispiel dieser Shakespeareschen Eigentümlichkeit zu sein, die sich als Überrest der alten Gewohnheit, auf der Bühne durch Rede und

Gegenrede die Geschichte zu erzählen, erklärt. Es kommt dadurch manchmal geradezu ein undramatisch-novellistisches Moment in die Werke hinein. Trotzdem ist es — wie auch Freytag betont — sehr lehrreich, sich die kunstvolle Zusammenfügung seiner Dramen einmal schematisch klar zu machen, wenngleich das Planmäßige und Zweckvolle des Baues vom Dichter wohl intuitiv gefunden und nicht durch verstandesmäßige Erwägungen veranlaßt wurde. «Aber die Gesetze für sein Schaffen, mögen sie nun geheim und ihm selbst unbewußt seine Erfindung gerichtet, oder mögen sie ihm als erkannte Regeln die schöpferische Kraft für gewisse Wirkungen angeregt haben, sie sind für uns an dem fertigen Werke überall deutlich erkennbar.»

Betrachten wir den Aufbau der Shakespeareschen Tragödie, so werden wir in mancher Beziehung begreifen können, daß Boito seine Oper ursprünglich «Jago» nennen wollte; ist doch das Drama so gestaltet, daß der nominelle Held, Othello, erst in der zweiten Hälfte die Hauptaktion übernimmt und bis dahin das «Gegenspiel», Jago, führt[1]). Ja, man könnte, wie Hebler richtig bemerkte, die Handlung geradezu derart gliedern, daß man Othello nur als Objekt der Intrigiersucht Jagos faßt und derart disponiert:

1. Entschluß Jagos, Othello eifersüchtig zu machen.
2. Vorbereitung und Ausführung dieses Planes.
3. Höhepunkt des Gelingens.
4. Zunehmende Gefahr für Jago bei scheinbarem Fortschritt.
5. Katastrophe.

Immerhin bleibt aber zu bedenken, daß die innere Anteilnahme dem Othello in viel höherem Maße als dem Jago zugewendet bleibt und daher mit Recht die Tragödie den Namen «Othello» führen

[1]) «Wenn ich Schauspieler wäre und den Jago darzustellen hätte, möchte ich ein mageres, langes Gesicht haben, schmale Lippen, kleine Augen, die wie bei den Affen dicht bei der Nase stehen, eine hohe, fliehende Stirn, einen stark entwickelten Hinterkopf; ich würde zerstreut, nonchalant, gleichgültig gegen alles, ungläubig tun, Gutes und Böses mit einer gewissen legeren Art sagen, als ob ich an etwas anderes dächte, als was ich sagte, so daß ich auf den Vorhalt: «Du sagst da etwas ganz Abscheuliches!» antworten könnte: «Wirklich? Das kann ich gar nicht glauben .... Wir wollen nicht mehr darüber reden.» Eine solche Figur könnte alle Menschen täuschen, bis zu einem gewissen Grade sogar die eigene Gattin.» (Brief Verdis.) Über die Darstellung Jagos hat Verdi noch eine sehr ausführliche Korrespondenz mit dem Maler Morello gehabt (abgedruckt in Copia lettere S. 692ff.).

muß, wie denn auch Jago zwar zu schieben glaubt, dabei aber von seinem eigenen Verhängnis geschoben wird.

Wichtiger noch als diese Frage ist die nach der Exposition im «Othello». Man hat Shakespeare mehrfach den Vorwurf gemacht, daß er die Hauptsache des Stückes hier erst in der Mitte angehen lasse. Demgegenüber wurde wieder betont, daß für Shakespeare die Hauptsache war, mit dem, was seine Kommentatoren die Hauptsache nennen, nicht zu früh zu kommen. Er hatte die Hälfte seiner Arbeit getan, wenn er nur erst gezeigt hatte, wie ein Mann vom Schlage Othellos für Jagos Einflüsterungen empfänglich sein kann. Jago darf sich seinerseits nicht übereilen, sonst hat er zu befürchten, daß Othello beim ersten Angriff fest bleibt. Statt des Verdachtes gegen Desdemona und Cassio entstünde dann leicht einer gegen Jago selbst, und damit wäre sein Spiel von vornherein verloren. Es kam also alles darauf an, gleich der ersten Einflüsterung ihre Wirkung zu sichern, und hierfür durfte Shakespeare mit Zeit und Raum nicht sparen. So bildet denn der erste Akt schon für sich ein gewissermaßen abgeschlossenes Ganzes, das fast die Mitte hält zwischen einem gewöhnlichen ersten Akt und einem Vorspiel. Otto Ludwig bemerkt in seinen «Shakespeare-Studien» mit Recht, daß zwar der ganze erste Akt sich leicht in eine Szene hätte zusammenziehen lassen — denn vorzutragen war nur die Exposition mit wenigem Hin- und Herreden —, daß Shakespeare aber aus einer Szene drei machen mußte, wenn er seine Charaktere so plastisch hinstellen und alles, Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges, so durchsichtig motivieren wollte. «Und wie er diese Szenen geführt hat, wird keine Gemütskraft im Zuschauer eine Zusammendrängung verlangen. Wieviel unmittelbares sinnliches Leben, wieviel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Konzentrierung dieser drei Szenen in eine eingebüßt! Wie wäre ein szenischer Maßstab gegeben gewesen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! . . . Alles ist nichts als eine in Handlung verwandelte Exposition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, sein Aufsuchen Othellos, die Begegnung der beiden sind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Exposition der Vorgeschichte, der Charaktere und das Eintiefen der Unnatürlichkeit der Mißehe und was aus alledem zur Erweckung der Eifersucht dienen kann.»

All dies gilt wohlbemerkt nur für das gesprochene Drama. Und nun lautet die Frage: Soll auch die Oper derart kompliziert

vorgehen? Die Antwort kann nur heißen: Nein. Je einfacher die Vorgeschichte, je kürzer die Exposition ist, um so wertvoller ist ein Stoff für den musikalischen Ausdruck. Dazu kommt noch eines: Shakespeares Werk hat fünf Akte, von denen kein einziger mit Ausnahme des ersten Aktes entbehrlich ist. Lassen sich aber dessen Geschehnisse wirklich abtrennen, so ist für unser modernes Empfinden, dem fünfaktige Opern immer unerträglicher werden, die unbedingte Notwendigkeit der Streichung dieses Aktes gegeben — vorausgesetzt, daß es gelingt, die wesentlichsten Punkte der Exposition aus ihm herauszunehmen und den nachfolgenden Akten organisch einzuverleiben. Dies zu bewerkstelligen, war ein dramaturgisches Kunststück ersten Ranges, aber es ist Boito wirklich geglückt. Boito hat einmal Hanslick erzählt («Musikalisches Skizzenbuch»), er habe «sich und Verdi den Kopf zerbrochen, wie dieser erste Shakespearesche Akt zu retten wäre, ohne die Oper zu lang zu machen»[1]). Sicherlich war ihm nicht entgangen, daß der erste Akt manche für den Komponisten günstige Situation bot, obwohl gerade hier die von Boito sonst so meisterhaft gewahrte Einheit des Schauplatzes nicht herzustellen gewesen wäre. Schließlich aber entschied die Erwägung, daß eben doch vom Standpunkte des Opernbuches aus diese feineren Motivierungen für das nachfolgende entbehrlich waren. Hanslick meint weiter: «Von dieser Kürzung abgesehen, ist Boito nur in der Hinweglassung der beiden Personen Brabantio und Bianca, dann in einigen bescheidenen lyrischen Zutaten von Shakespeares Tragödie abgewichen, deren Fortgang sich fast Szene für Szene in der Oper widerspiegelt.» Das ist ein gewaltiger Irrtum, der den Verdiensten Boitos sehr unrecht tut. Ein genauer Vergleich wird zeigen, daß zwar Boitos Worte meist diejenigen Shakespeares sind, dagegen die Architektur des Buches von ihm grundlegend verändert wurde, so daß jeder Akt seinen einheitlichen Schauplatz und jede wichtige Aktion ihren ununterbrochenen Verlauf erhielt.

Durch die Streichung des ersten Aktes fielen der Herzog, Brabantio, Gratiano und zwei Senatoren fort. Von diesen trat bei Shakespeare späterhin nur noch Gratiano auf, den Boito aber zweckmäßigerweise mit dem bei Sheakspeare als Gesandter Venedigs eine wichtige Rolle spielenden Lodovico vereinigt, was um so leichter

[1]) Verdi schrieb noch am 11. März 1889 an Boito nach London, man würde in Shakespeares Vaterland den Autoren sicher vorwerfen, daß sie den ersten Akt gestrichen hätten.

möglich war, als beide Verwandte Desdemonas sind. Im übrigen fiel der — schon von Schiller in seiner «Othello»-Bearbeitung gestrichene — Narr und die gleichfalls entbehrliche Bianca fort, die indes bei Boito von Jago dem Cassio gegenüber zweimal erwähnt wird und in der Belauschungsszene sogar erwähnt werden mußte. Im übrigen wird Bianca dadurch leicht beseitigt, daß Boito — was viel wirkungsvoller ist — den Othello das verhängnisvolle Taschentuch in Cassios eigenen Händen sehen läßt und auch der nächtliche Streit im letzten Akt fortfällt. Wir werden das noch im einzelnen betrachten. Man erfährt bei Boito also über die Vorgeschichte der Ehe Othellos und den Widerstand der Familie (von dem bereits die Novelle berichtete) gar nichts, mit Ausnahme davon, daß Desdemona den Othello seiner Abenteuer, er sie ihres Mitleids wegen liebte. Ganz ausgeschaltet ist also auch die «Schuld», die Desdemona gegenüber ihrem Vater auf sich lädt und die dann unter Jagos Argumenten eine Rolle spielt. Desdemona erscheint bei Boito noch fleckenloser als bei Shakespeare, sie ist ein wahrer Engel geworden, dem in Jago der leibhaftige Teufel, nicht etwa nur ein teuflischer Mensch gegenübergestellt wird. Daher läßt auch Boito den Jago unverwundet entkommen und verzichtet auf die etwas billige Vergeltung Shakespeares. Im übrigen sind die Charaktere der Tragödie unverändert geblieben mit Ausnahme Emilias, die veredelt erscheint. Sie stiehlt nicht das Taschentuch, sondern sie hebt es in Gegenwart Desdemonas und Othellos, die das nicht bemerken, nur auf, und es wird ihr — ähnlich wie bei Shakespeare — gewaltsam von Jago, der sie einschüchtert, entrissen.

Ehe wir nun Boitos ersten Akt in seinem Aufbau betrachten, wollen wir einmal Shakespeares ersten Akt in seiner Brauchbarkeit für Boitos Exposition ansehen. Boito benutzte daraus folgendes:

Erste Szene.

A. Jago, Rodrigo.

Jago erklärt dem Rodrigo seinen Haß, weil Othello ihm den Cassio vorgezogen. (Boito: erster Akt, erste Szene.)

Zweite Szene.

Nichts.

Dritte Szene.

B. Othello, Brabantio, Herzog usw.

Daraus nur die bereits zitierten Verse über die Liebe Othellos und Desdemonas. (Boito: erster Akt, zweite Szene.)

D. Jago, Rodrigo.

Jago macht Rodrigo klar, daß Desdemona unmöglich lange den Mohren lieben könne und er dann alle Aussichten habe. (Boito: erster Akt, erste Szene.)

E. Jago allein.

Enthüllung seiner schurkischen Absichten (bei Boito verwendet im zweiten Akt, zweite Szene).

Boito nimmt also die notwendigen Punkte: Jagos Erklärung seines Hasses wegen der Zurücksetzung dem Cassio gegenüber, seine Überredung des Rodrigo, sich um Desdemona zu bemühen (Exposition des Gegenspiels), und andererseits die Erklärung der tiefen Liebe Desdemonas und Othellos (Exposition des Spiels) in den Shakespeareschen zweiten Akt — den ersten der Oper — herüber, verschiebt aber die Enthüllung der Schurkerei Jagos auf den nächsten Akt (es ist durchaus nicht notwendig, daß wir sofort Jagos wahre Motive kennen lernen, inzwischen genügt die Kenntnis seiner angeblichen).

Und nun sehen wir uns den Aufbau der Oper im Verhältnis zu Shakespeare an.

Erster Akt.

Eine Hafenstadt auf Cypern. — Ein Platz vor dem Schlosse. — Eine Schänke mit Lauben. Aussicht auf die Hafenwerke und das Meer. — Heftiger Orkan und Gewitter.

Erste Szene[1]).

A. Montano, Cassio, Jago, Rodrigo, Chor.

Im Gegensatz zu Shakespeare führt Boito — sehr wirkungsvoll für den Musiker — den Orkan selbst vor; Cassio, Jago und Rodrigo sind — ebenfalls im Gegensatz zur Tragödie — bereits auf der Bühne. Desdemonas Auftreten wird ganz gegen den Schluß des Aktes verschoben (wegen der Liebesszene). Merkwürdig ist, daß Boito auch im Gegensatz zu Shakespeare Desdemona im ganzen Stück kein Wort mit Jago wechseln läßt — als sollte ihre Reinheit vor dem Pesthauch des Teufels bewahrt bleiben. Alle Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Ankunft des Othello.

B. Vorige, Othello.

Im Gegensatz zu Shakespeare, dessen Othello hier nur als liebender Gatte erscheint und ganz beiläufig die Niederlage der

[1]) Die Boitosche Szeneneinteilung ist anscheinend nach dramatisch-musikalischen Gesichtspunkten erfolgt. Innerhalb seiner Szenen scheide ich wichtige Auftritte durch Buchstaben aus.

Türken erwähnt, hat Boito Othello als Verkünder des Sieges auftreten lassen und ihm persönlich das übertragen, was Shakespeare den Herold in der eigens eingeschobenen zweiten Szene verkünden läßt. So schließt sich an den Siegeschor hier gleich ungezwungen das Freudenfeuer an, nachdem sich das Wetter verzogen. Während der Vorbereitung zum Freudenfeuer haben Jago und Rodrigo Gelegenheit genug, die Exposition der Gegenhandlung zu entwickeln. (Othello mit Cassio und Montano ab.)

C. Jago, Rodrigo.

Unglückliche Liebe Rodrigos zu Desdemona, Aufhetzung Rodrigos durch Jago, Erklärung seines Hasses gegen Othello und Cassio.

Nun kommt ein sehr geschickter Zug Boitos: er läßt den Jago seinen Plan, den Cassio trunken zu machen, nicht erst umständlich entwickeln, d. h. Jago will es zwar tun, in diesem Augenblick aber wird er durch das Freudenfeuer und den Chor davon abgehalten (wir müssen annehmen, daß seine Worte von dem allgemeinen Lärm verschlungen werden). Doppelter Vorteil: was später getan wird, braucht nicht erst umständlich expliziert zu werden (dadurch wird auch die Spannung erhöht) und der Chor erhält Gelegenheit zu einem wirkungsvollen Stück, dessen Text einer Symbolik in Bezug auf die Haupthandlung nicht entbehrt (die Flammen symbolisieren die Liebe, ebenso wie auch die Stürme zu Anfang des Aktes in gewissem Sinne symbolisch waren).

D. Jago, Rodrigo, Cassio und Offiziere.

Hier wird, ähnlich wie bei Shakespeare, Cassio zum Trinken von Jago verführt. Dazu hat Boito noch einen ganz ausgezeichneten Einfall: er läßt den Cassio nur deshalb zum Becher greifen, weil er ein von Jago vorgeschlagenes Glas auf Desdemonas Wohl nicht ablehnen will (bei Shakespeare weiß man nicht, warum sich Cassio doch überreden läßt, es ist dort reine Charakterschwäche). Jago benutzt bei Boito die Gelegenheit, die Cassios Rühmen der Vorzüge Desdemonas gibt, um den Rodrigo eifersüchtig zu machen (bei Shakespeare gelingt dies dem Jago nicht ganz recht, weil Jago dort den Rodrigo nur auf die Freundlichkeit aufmerksam machen kann, mit der Desdemona dem Cassio die Hand reicht). Dadurch erreicht Boito den doppelten Zweck gleichzeitig: Cassio wird betrunken und Rodrigo eifersüchtig gemacht, so daß die Explosion gut vorbereitet ist. Diese erfolgt denn auch, nachdem Jago sein diabolisches

Trinklied (ähnlich schon bei Shakespeare) vorgetragen, prompt, als der betrunkene Cassio von dem hinzutretenden Montano zum Dienst aufgefordert wird (wirkungsvoller als bei Shakespeare ist, daß jetzt erst Montano kommt). Der Streit wird besser als bei Shakespeare, wo er hinter der Szene ausbricht, vor unseren Augen durch den Spott des Rodrigo entfacht, als Cassio schwankt. Montano mischt sich, um den Streit zu schlichten, ein, wird aber selbst von Cassio (wie bei Shakespeare) angegriffen. Dadurch wird Rodrigo frei, der nun erst (bei Shakespeare schon früher) fortgeschickt wird, um Alarm zu schlagen. Als der Lärm seinen Höhepunkt erreicht hat, erscheint (großartiger musikalischer Moment!) Othello.

Zweite Szene.

Vorige, Othello.

Wirksamer als bei Shakespeare, wo Othello erst fragt, was los ist, tritt er hier mit dem Kraftwort ein: «Hinweg mit den Schwertern». Die Kämpfenden halten ein, die Wolken zerteilen sich nach und nach (Vorbereitung der Beleuchtung der Liebesszene!). Othellos Anrede sonst wie bei Shakespeare. Jagos Auskunft über den Anlaß des Streites ähnlich, nur viel kürzer, überhaupt die ganze Auseinandersetzung sehr knapp. Montanos Verwundung erregt Othello weit mehr als bei Shakespeare. Da kommt — ganz wie in der Tragödie — Desdemona; und nun wird in ihrer Gegenwart Cassio kurz und bündig abgesetzt (ohne den Zusatz, den Othello bei Shakespeare macht, er liebe Cassio). Boito läßt Cassios Absetzung mehr als eine persönliche Aufwallung Othellos erscheinen und fast durch das Aufschrecken Desdemonas begründen (bei Shakespeare ist Cassio gerade abgesetzt, als Desdemona erscheint, und sie erfährt jetzt nichts mehr davon). Othello schickt alle nach Hause; er selbst will hier bleiben, bis es im Hafen ruhig geworden ist. Dadurch gewinnt Boito, der alles, was weiter noch in Shakespeares zweitem Akt erfolgt, in den nächsten Akt verweist, einen wundervollen Abschluß.

Dritte Szene.

Othello, Desdemona.

Diese für den Musiker so überaus günstige Szene hat auch dramatisch ihren hohen Wert. Schon Sonnenthal hatte die treffende Bemerkung gemacht, daß ihm in Shakespeares Tragödie ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Othello und Desdemona gefehlt habe,

das zu den folgenden Eifersuchtsszenen zugleich einen freundlichen Kontrast und eine tiefere Motivierung schaffe. Bei Shakespeare, bemerkt Hanslick ganz richtig, äußert Othello seine Liebe zu Desdemona nur in einzelnen Worten (diese hat übrigens Boito sehr geschickt zusammengestellt, und zwar, wie bereits gezeigt, aus dem ersten Akt und weiter auch aus der Begrüßungsszene des zweiten Aktes, der bei Shakespeare jede Intimität abgeht, da selbst Jago dabei ist). Mit Desdemona allein sehen wir Othello nur als ihren Peiniger und Mörder. In der Oper dagegen bildet das Liebesduett einen schönen und wohlmotivierten Ausklang des ersten Aktes; seine so innige Schlußphrase wird durch ihre Wiederholung an Desdemonas Sterbebett doppelt ergreifend und bedeutungsvoll. Othello und Desdemona gehen, einander umschlungen haltend, auf das Schloß zu: «Venus soll uns führen» singt Othello mit feinem Doppelsinn, denn spät in der Nacht ist's, und schon berühren die Plejaden das Meer. Zwar haben die finsteren Mächte bereits den dunklen Faden angesponnen, doch ist es ihnen noch nicht geglückt, Othellos und Desdemonas Frieden wirklich zu stören; nur die Nachtruhe ist unterbrochen worden, nicht aber das erst jetzt beginnende Fest der Liebe, und so klingt dieser erste Akt rein und schön aus. Und doch zittert schon in Othellos aus Shakespeare entlehnten Worten vom allzu großen Glück die geheime Furcht vor unheilvoll drohendem, unabwendbarem Schicksal.

Zweiter Akt.

Ein ebenerdiger Saal im Schlosse. Eine Wand mit großen Fensteröffnungen trennt den Saal von einem weiten Garten. Ein Erker.

Erste Szene.

Jago, Cassio.

Hierher hat nun Boito zweckmäßig die Unterredung der beiden, die bei Shakespeare noch im vorigen Akt erfolgte, verlegt, und zwar als Eröffnung der nachfolgenden Handlung gleich auf denselben Schauplatz wie diese. (Die Unterredung Jagos mit Rodrigo aus dem vorigen Akt ist von Boito mit Recht beseitigt; wir werden sehen, daß Boito den Rodrigo von nun an überhaupt sehr knapp abfertigt.) Boito nimmt aus Shakespeares langen Erörterungen nur das Wesentlichste: Cassios Reue und Jagos Rat, sich an Desdemona zu wenden, die bald hier mit Emilia im Garten erscheine.

Zweite Szene.

A. Jago allein.

Nun erst kommt die Enthüllung der eigentlichen Schurkerei Jagos. Diese Szene hat ihr Vorbild in den Monologen Jagos im ersten und zweiten Akt Shakespeares. Während aber Shakespeare den Jago als echten Theaterbösewicht alles voraussagen läßt, was er tut, und alles verkünden läßt, was er gerade denkt, während also die Tragödie noch den Menschen Jago hat, ist hier, wie Boitos Monolog zeigt, ein Teufel daraus geworden, der mit seinem «Credo» das Heiligste verspottet. Nun muß man allerdings zugeben, daß der deutsche Text der Oper viel blasphemischer als der italienische ist (aber auch viel wirksamer) und daß der Übersetzer Kalbeck seinen Jago zu einem «Credo» bringt, das sein Vorbild etwa in den berüchtigten «schwarzen Messen» des Mittelalters hat[1]). Wohl ist schon Boitos Jago eine «Spottgeburt von Dreck und Feuer» im Goetheschen Sinn, aber was Kalbeck daraus macht — ich will ihn deswegen nicht tadeln — geht weit über Boitos Kühnheit hinaus. Ein Vergleich des Originals mit der Übersetzung mag diesen grundlegenden Unterschied zeigen, der nicht nur durch die Notwendigkeit, eine singbare Übersetzung zu schaffen, bedingt ist, sondern auch die Grundlagen des Charakters verändert. Kalbeck sagt über den Gegensatz der beiden Jago-Rollen selbst (Opernabende, Bd. 2) folgendes:

«Bei Shakespeare ist Jago nur das brauchbare und gefügige Werkzeug in der Hand sittlicher Mächte, die sich wohl auch zu Zeiten eines Schurken bedienen, um ihren Willen durchzusetzen. Bei Boito aber wird der elende Geselle zum Meister der Bosheit und Lüge erhoben, zum Herrn der Finsternis und dämonischen Lenker des Schicksals[2])!»

Und Kalbeck hat diese Umwandlung noch schärfer betont, indem er das parodistische «Credo» Jagos in eine Verhöhnung der Dreifaltigkeit umwandelte. Man vergleiche:

Boito:

«Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sè, e che nell'ira io amo. Da la viltà d'un germe o d'un atomo vile son nato. Son scelerato perchè son

[1]) Schon Shakespeare läßt aber seinen Jago (II, 3) von einer «Theologie der Hölle» («Divinity of hell») reden.

[2]) Auch Verdi war sich darüber klar, in welchem Maße er Shakespeares Jago verändert hatte. Algernon St. Jone-Brenon erzählt in einer Verdistudie (*The Musical Quarterly*, New York, II, 1), daß Tommaso Salvini einmal Verdi vorgeworfen habe, er habe aus Jago einen melodramatischen Schurken mit einem «Credo» gemacht. Verdi gab das zu, erklärte aber, er habe die Opernfigur nicht anders gestalten können.

uomo, e sento il fonga originario in me. Si! quest'è la mia fè! Credo con fermo cuor, siccome crede la vedovella al tempio, che il mal ch'io penso e che da me procede per mio destino adempio. Credo che il giusto è un histrion beffardo e nel viso e nel cuor, che tutto in lui bugiardo, lagrima, bacio, sguardo, sacrificio ed honor. E credo l'uom gioco d'iniqua sorte dal germe della culla al verme dell' avel. Vien dopo tanta irrision la Morte. E poi? La Morte è il Nulla, e vecchia fola il Ciel.»

Dies bedeutet in wörtlicher Übersetzung (die natürlich nicht möglich gewesen wäre im gesungenen Drama):

«Ich glaube an einen grausamen Gott, der mich ähnlich seiner selbst erschaffen hat, und den ich im Zorn liebe. Aus der Niederträchtigkeit eines Keimes oder eines elenden Atoms bin ich entstanden. Ich bin verrucht, weil ich ein Mensch bin, und ich fühle den Urschlamm in mir. Ja, das ist mein Glaube! Ich glaube mit festem Herzen, wie die junge Witwe glaubt im Tempel, daß ich das Übel, das ich erdenke und das von mir ausgeht, für mein Geschick erfülle. Ich glaube, daß der Gerechte ein Possenschauspieler im Antlitz und im Herzen ist, und daß alles in ihm lügnerisch ist, Träne, Kuß, Blick, Opfer und Ehre. Und ich glaube, daß der Mensch der Spielball eines ungerechten Schicksals ist vom ersten Keim bis zum Totenwurm. Nach so viel Spott kommt der Tod. Und dann? Der Tod ist das Nichts, und der Himmel ist ein altes Märchen.»

Das ist etwas wesentlich anderes als Kalbecks geistvolle, aber eigentlich die Boitosche Charakteristik ganz umdeutende Übersetzung:

«Ich glaube an einen Gott, der mich zum Affen[1]) seiner selbst erzeugt. Wehe ihm, daß ich's glaube! Aus einem faulen Keime, Kot oder Staube ward ich geschaffen. Treu diesem Gotte, mach ich zum Spotte, was dreist mit Ehr und Tugend brüstet sich. Ja, also glaube ich. Ich glaub' auch an den Sohn, des Vaters Willen hat er von ihm empfangen, und was er einmal sich gelobt im Stillen, das wird er auch erlangen. Ich glaub' zum dritten an den Geist des Zweifels, welcher alles erkennt und jeden Trug des Teufels Freundschaft, Liebe, Treue mit dem wahren Namen nennt. Das ist mein Credo. Wir sind des Schicksals Narren und tragen unsere Sparren bis in das letzte Haus. Uns allen gibt der Tod den Nasenstüber. Und dann ist es vorüber, der dumme Spaß ist aus.»

Man sieht, Kalbecks Jago ist viel «moderner» und philosophischer veranlagt als Boitos etwas gar zu populär-aufklärerischer Theaterteufel.

B. Desdemona, Emilia, Cassio im Garten, Jago beobachtend im Erker.

Jago schickt Cassio zu Desdemona (eine von Boito anstelle der ersten und zweiten sowie des Anfangs der dritten Szene Shakespeares eingeschobene kurze Episode). Ausgezeichnet ist, daß

[1]) Von dieser darwinistisch anmutenden Anspielung steht nichts bei Boito.

Boito die Verabredung Cassios und Jagos und die Ausführung der Fürsprache bei Desdemona unmittelbar aneinanderreiht — nur durch Jagos Monolog geschieden —, während bei Shakespeare die beiden Szenen weit auseinander liegen.

Dritte Szene.

A. Jago, Othello.

Im Gegensatz zu Shakespeare, wo Jago lange Zeit für Vorbereitungen hat, und er also Othello absichtlich im gegebenen Moment heranbringt, läßt Boito den Othello hier zufällig erscheinen; diesen Zufall aber nutzt Jago schlau aus, indem er — er hat Othellos Nahen wohl bemerkt — wie absichtslos die Worte spricht: «Mir gefällt's nicht.» Dies wirkt um so stärker, als Othello sicher glauben muß, daß Jago ihn nicht bemerkt haben kann (bei Shakespeare treten Othello und Jago zusammen auf, die Äußerung Jagos ist also nicht ganz so wirksam). Was nun folgt, ist aus Shakespeare, Akt drei, Szene drei entwickelt, aber mit wichtigen Änderungen: bei Shakespeare wird das kaum begonnene Gespräch Jagos und Othellos durch Desdemona unterbrochen, die inzwischen sich von Cassio verabschiedet hatte; bei Boito bleiben Desdemona und Cassio im Garten, beobachtet von Othello, und die nach Desdemonas Abgang bei Shakespeare eintretende Erörterung zwischen Othello und Jago wird unmittelbar an den Beginn angeknüpft. (Fast wörtlich aus Shakespeare, nur gelegentlich gekürzt.) Etwas Neues kommt erst bei jener Stelle, wo Othello Beweise fordert. Hier läßt Boito eine prächtige, dem Musiker sehr gelegene Erfindung eintreten: durch die breite Öffnung des Hintergrundes sieht man Desdemona wieder im Garten erscheinen, umgeben von Frauen, Kindern und Seeleuten, die ihr Blumen und andere Geschenke überreichen. Einige begleiten den Chorgesang mit der Mandoline, andere mit kleinen Harfen. Dieses liebliche Bild und die rührenden Klänge entwaffnen Othello: «Ich dank' euch, süße Lieder, ihr gebt dem Herzen den alten Frieden wieder.» Jago aber meint: «Wie gut zusammen auch Lieb' und Schönheit klingen, den Mißton hinein will ich bringen.» (Etwas Ähnliches sagt Jago an anderer Stelle bei Shakespeare, zweiter Akt, erste Szene, wenn er Othellos und Desdemonas Zärtlichkeit sieht.) Nach Beendigung des Chorgesanges küßt Desdemona einige Kinder aufs Haupt, und die Frauen küssen ihr den Saum des Kleides. Sie gibt den Seeleuten eine Börse. Der Chor entfernt sich. Desdemona kommt, von Emilia geleitet, in den Saal und geht auf Othello zu.

Vierte Szene.

Othello, Desdemona, Jago, Emilia.

Nun erst trägt Desdemona die Bitte für Cassio vor, die sie bei Shakespeare bedeutend früher bringt. Hier werden nun wieder zwei bedeutungsvolle Auftritte zusammengeschoben, und zwar jene erste Episode, bei der Othello die Begnadigung Cassios für den Augenblick schroff ablehnt, mit jener Taschentuchepisode, die Shakespeare später hat. Die Zusammenlegung ist vortrefflich als Steigerung: Othello erhitzt sich immer mehr über Desdemonas unablässige Bitte, bis sie ihn endlich fragt, warum er heute gar so streng sei. Er antwortet: «Mir brennt die Stirne» — und nun ist die Möglichkeit zum Verlust des Taschentuches gegeben. Besser als bei Shakespeare, wo das Tuch zu klein ist, wirft Othello ohne weiteres das Tuch zur Erde. Auch das nachfolgende ist nicht nur dramatisch, sondern auch musikalisch ausgezeichnet angelegt: es entwickelt sich ein Quartett, das Verdi die Gelegenheit zu schärfster Charakteristik der vier Personen bietet. Schon Otto Ludwig hatte einmal vom «polyphonen Dialog» Shakespeares geredet:

«In solchen Szenen ist das eigentlich dramatische Leben am stärksten, in solchen polyphonen Sätzen, wo sich verschiedene Stimmen in verschiedenen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltener Eigentümlichkeit, begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieser verschiedenen nebeneinander gehenden Stimmen die Unterscheidbarkeit nicht übersteigen.»

Verdi und Boito haben einen derartigen «polyphonen Dialog» hier prachtvoll ins Musikalische übersetzt: Desdemona fleht um Liebe, Othello spricht zweifelnd zu sich selbst (ähnlich wie in dem Shakespeareschen Monolog II, 3), und während dessen hat Jago eine Auseinandersetzung mit Emilia, die das Tuch gutwillig nicht herausgeben will, weil sie Böses ahnt, der es aber von Jago gewaltsam entrissen wird. Jago befiehlt ihr, darüber zu schweigen, und Emilia, eingeschüchtert von dem Banne des Bösen, wagt nicht zu widerstreben (auf diese Weise wird Emilias Charakter gegenüber Shakespeare veredelt). Othello befiehlt allen fortzugehen. Desdemona und Emilia ab. Auch Jago tut, als ob er fortgehen wolle, bleibt aber vor der Tür im Hintergrund stehen.

Fünfte Szene.

Othello, Jago.

Diese Szene folgt ziemlich getreu Shakespeare (dritter Akt, dritte Szene). Othello wütet, Jago beschließt, Cassio das Tuch in

die Hände zu spielen und Desdemona daraus einen Strick zu drehen; gleichzeitig beobachtet er Othello, dem er sich mit gut gespielter Biederkeit nähert, um ihn zu bitten, — nicht weiter daran zu denken. Nun rast Othello gegen Jago, dann aber wieder gegen sich selbst. Es folgt der wundervolle Abschied von seiner Kriegslaufbahn (wie bei Shakespeare) und dann — erneuter Sturm — die Forderung von Beweisen, wobei er Jago an der Gurgel packt und ihn zu Boden wirft (dieser Zusatz ist von Boito wohl deswegen gemacht, um dann den Schluß des dritten Aktes der Oper um so wirkungsvoller zu machen). Sehr geschickt ist auch, daß Boito — im Gegensatz zu Shakespeare — den Jago dem Othello seinen Abschied anbieten läßt, natürlich nur zum Schein. Othello aber faßt wieder Vertrauen zu ihm — soweit er überhaupt noch einem Menschen vertrauen kann. Da nun Othello Beweise verlangt, erzählt Jago den Traum Cassios — musikalisch ein Meisterwerk Verdis — in einer unseren heutigen Begriffen vom Anstand angepaßten Form (bei Shakespeare mit etwas allzu realistisch-sexuellen Details). Und nun, da dies Gift gewirkt, folgt — wie bei Shakespeare — der Hinweis aufs Taschentuch. Othello wütet nun noch mehr und verbindet sich mit dem gleichfalls knienden Jago zu einem Racheschwur. Merkwürdig, daß diese etwas Meyerbeerische Situation schon genau so bei Shakespeare sich vorfand. Selbstverständlich schließt Boito mit diesem Effekt, indem er die weiteren Geschehnisse des dritten Shakespeareschen Aktes teils unterdrückt, teils in den nächsten legt. Auch die Beförderung Jagos zum Leutnant entfällt hier und wird erst im nächsten Akt vollzogen.

Dritter Akt.

Der Hauptsaal des Schlosses. Zur Rechten ein breiter Säulengang, der mit einem kleinen Saal in Verbindung steht. Im Hintergrund des Saales ein Erker mit Balkon.

Erste Szene.

Othello, Jago.

Ein Herold meldet zu Beginn der Szene die Ankunft der venezianischen Galere, die die Gesandtschaft bringt. Dadurch wird gleich zu Beginn die Ankunft Lodovicos vorbereitet (bei Shakespeare tritt Lodovico ganz plötzlich nach einem Trompetenstoß auf). Hier hat nun Boito mit Geschick die erste Szene des vierten Shakespeareschen Aktes ausgenutzt: die Ohnmacht Othellos ist an dieser Stelle beseitigt — weil sie an den Schluß des Aktes als

Kulminationspunkt gestellt wurde —, und aus der Unterhaltung Othellos mit Jago entwickelt sich gleich der Plan, als Falle, in der angeblich Cassio, in Wirklichkeit aber auch Othello gefangen werden soll. Jago entfernt sich, um Cassio herbeizubringen.

Zweite Szene.

Othello, Desdemona.

Diese Szene ist gebaut aus Shakespeare III, 4, und IV, 2. Jago hat dem Othello noch zuletzt eingeschärft, ans Taschentuch zu denken, und nun schützt Othello (nicht wie bei Shakespeare: Schnupfen) sein altes Übel, Kopfschmerzen, vor, und bittet um ein Tuch. Das weitere zunächst wie bei Shakespeare III, 4, nur gekürzt, mit der drohenden Forderung Othellos nach dem Taschentuch. Dann springt Boito sehr geschickt sofort hinüber in die Unterredung, die bei Shakespeare IV. 2, steht: «Sieh mir ins Auge». Desdemona beschwört ihre Unschuld, doch Othello nennt sie wiederholt — wie bei Shakespeare — eine Dirne. Er nötigt sie, fortzugehen, dann kehrt er mit dem Ausdruck tiefster Niedergeschlagenheit zurück. Psychologisch ist dieser Sprung allerdings wenig gerechtfertigt; bei Shakespeare geht nämlich Othello erst dann so weit, seine Gemahlin mit so fürchterlichen Vorwürfen zu behandeln, nachdem er das Taschentuch bei Cassio wirklich selbst gesehen hat, während Boito ihn zu so rohen Beschimpfungen schon vorher greifen läßt. Dafür sind diese Beleidigungen allerdings hier zunächst nur unter vier Augen vorgefallen, und als Steigerung kommt dann die Beschimpfung vor Lodovico und der gesamten Umgebung.

Dritte Szene.

Othello allein.

Seine Verzweiflung, daß all sein Glück dahin ist. Ähnlich wie die längere Betrachtung, die Othello bei Shakespeare in Gegenwart Desdemonas anstellt (IV, 2). Dramatisch-musikalisch natürlich wirkungsvoller als Monolog.

Vierte Szene.

Jago, Cassio, Othello (versteckt).

Diese Szene ist ebenfalls entwickelt aus Shakespeare IV, 1. Der Kniff Jagos, erst laut von Desdemona und dann leise von Bianca zu reden, ist der gleiche. Die Taschentuchgeschichte ist aber weit geschickter als bei Shakespeare angelegt. Boito beseitigt

Bianca gänzlich, ebenso das Novellenmotiv des Nachstickens. Jago hat das Tuch bei Cassio unbemerkt liegen lassen, und Cassio zeigt es ahnungslos dem Jago, der es so hält, daß der lauschende Othello es unbedingt sehen muß und sich, näherschleichend und von einer Säule gedeckt, aus nächster Nähe davon überzeugen kann, daß es wahrhaftig sein Tuch ist. Jagos scherzhafte Bemerkungen zu Cassio über die erneute Eroberung des Exhauptmanns und Cassios leichtsinniges Lachen erhöhen Othellos Wut. Nun ertönen die Lodovicos Ankunft endgültig verkündenden Trompetensignale (wie bei Shakespeare), die von Boito ausgezeichnet benutzt werden, um Cassio zu entfernen: Jago rät ihm, sich davon zu machen, da Othello hier gleich erscheinen werde. Cassio ab.

Sechste Szene.

Jago, Othello.

Ähnlich wie bei Shakespeare IV, 1; nur daß Boito aus musikalischen Gründen hier den Empfangschor und die Signale dazwischentönen läßt. Othello ist entschlossen, Desdemona zu vergiften. Jago rät, sie im Bette zu erwürgen, und verspricht, Cassio zu beseitigen. Hier nun erst ernennt Othello, was sehr wirkungsvoll ist, den Jago zum Hauptmann an Cassios Stelle[1]).

Jago rät Othello noch, um Verdacht zu vermeiden, möge er sich mit Desdemona der Gesandtschaft zeigen. Jago ab. Othello nach dem Hintergrunde, um die Gesandten zu empfangen.

Siebente Szene.

Othello, Jago, Lodovico, Rodrigo, Herold, Desdemona mit Emilia. Würdenträger der Republik Venedig, Gefolge usw.

Ähnlich wie Shakespeare IV, 1. Abweichend: Desdemona verständigt Emilia, die besorgt fragt, kurz davon, daß Othello unbegreiflich zürnt. Lodovico erfährt ausschließlich von Jago die Neuigkeit des Sturzes Cassios. Nun erst mischt sich Desdemona ein, deren Bemerkung Othello reizt. Othello, der gleichzeitig Cassios Beförderung liest und Desdemonas unvorsichtige neue Bemerkung hört, sie schätze und liebe Cassio, wird nun erst so wütend, daß er sie in Gegenwart aller mißhandelt. Die Steigerung wird dadurch

[1]) Die Angaben des Dienstgrades schwanken: bei Shakespeare ist Cassio «Leutnant» (im ursprünglichen Sinne: Stellvertreter), bei Boito: «Capo di squadra» (Flottenchef), bei Kalbeck: «Hauptmann».

noch größer, daß wir nicht sofort von Cassios Beförderung hören, sondern — zu allgemeiner Spannung — Othello nur kurz befiehlt: «Man hole Cassio.»

Achte Szene.

Vorige, Cassio.

Diese große Ensembleszene ist teils von Boito frei erfunden, teils unter Benutzung von Episoden aus Shakespeare IV, 2 (Othello und Desdemona, Jago, Rodrigo) gestaltet. Der Beginn ist angeregt durch Othellos letzte Worte bei Shakespeare IV, 1.

Othello verkündigt zu Rodrigos Ärger und Jagos Bestürzung, daß Cassio an seiner Statt nach dem Befehl des Dogen Gouverneur wird. Cassio verbeugt sich nur, was Othello als Eingeständnis dessen ansieht, daß er sich nicht freue. Nun verkündet Othello, der während seiner offiziellen Rede fortwährend wütende Seitenbemerkungen zu der weinenden Desdemona macht, daß er mit Lodovico und Desdemona morgen abreise. Ein furchtbarer Ausbruch Othellos: er schleudert das Pergament, das er vorher geküßt hatte, zu Boden und packt Desdemona so wütend an, daß sie niederstürzt; sie wird von Emilia und Lodovico mitleidig gestützt. Rührende Klage der Desdemona, die ihr vernichtetes Liebesglück beklagt. Nun kommt das große Ensemble, von dem Kalbeck sagt:

«Da platzen gleichzeitig aus allen vier Weltgegenden die Ereignisse und Personen aufeinander. Othello hat seine Zurückberufung nach Venedig erhalten und in der Wut über Cassios Nachfolgerschaft und Desdemonas vermeintliche Untreue sein Weib vor aller Augen zu Boden geschlagen. Ein mächtig intentioniertes, breit angelegtes polyphones Musikstück soll die peinliche Spannung lösen und die verschiedenen Gefühle der Anwesenden zum Ausdruck bringen. Rodrigo beklagt die nahe bevorstehende Abreise der Desdemona, Emilia bewundert die Seelengröße ihrer Gebieterin, diese selbst weint dem zerstörten Frühling ihrer Liebe blutige Tränen nach, Cassio begegnet der plötzlichen Wendung des Schicksals mit Bangen und Sorgen, Lodovico, der venetianische Gesandte, spricht seine entrüstete Verwunderung über das ihm unfaßbare Erlebnis aus, und der Chor stellt teilnehmende Betrachtungen an, bald den Othello verwünschend, bald die Desdemona betrauernd. Damit aber nicht genug, zettelt der nichtswürdige Jago, nachdem er den Mohren in seinem mörderischen Vorhaben bestärkt hat, noch eine neue Intrige mit Rodrigo an, die auf Cassios Untergang abzielt, — und das alles klagt, jammert, weint, reflektiert, räsonniert, deliberiert und intrigiert durcheinander, so daß dem in die Enge getriebenen Zuhörer, der sich vergebens in dem dreigespaltenen Textbuch zu unterrichten sucht, buchstäblich Hören und Sehen vergeht. In der Partitur nehmen sich die zehn Notensysteme der Sänger vortrefflich aus, und man freut sich beim Anblick der sich ablösenden und ergänzenden, munter wie ein Bienenschwarm wimmelnden Stimmen, aber wehe, wenn sie losgelassen! Die Generalprobe hat die ge-

fährliche Wirkungslosigkeit dieses Ensembles dargetan, obwohl dasselbe äußerst exakt einstudiert war und am Schnürchen ging; in der Aufführung verfiel dann das pompöse Stück, auf welches Verdi offenbar mit dem Stolze eines völkerversammelnden Fürsten herabschaut, zu sieben Achteln dem männermordenden Rotstift des Dirigenten.»

Das ist sicher etwas übertrieben, wenngleich Kalbecks Ausführungen in mancher Hinsicht nur beizupflichten ist. Insbesondere erscheint es mir ganz unmöglich, daß irgendjemand, der das Textbuch nicht genau studiert hat, während der Aufführung auch nur ein Wort von der neuangezettelten Intrige Jagos, der Rodrigo zum Morde Cassios aufreizt, versteht. Damit aber wird ein wesentlicher Punkt des letzten Aktes dem Verständnis des Hörers völlig entzogen. Man unterschätze diesen Nachteil nicht: wenn überhaupt das Buch als Drama aufgebaut sein soll, dann muß jeder wichtige Punkt dieses Dramas verständlich werden; dem widerspricht aber die Einschachtelung einer wichtigen Intrige in das Getöse eines großen Ensembles durchaus. Man versteht ja: Boito wollte der Verabredung zwischen Jago und Rodrigo keine eigene Szene opfern und glaubte, deshalb die Sache innerhalb des Ensembles abtun zu können. Nun tritt aber Rodrigo, der überhaupt von Boito sehr dürftig skizziert ist (im Gegensatz zu Shakespeare), weiterhin nicht mehr auf. Da nun Boito schon sehr frei mit Shakespeares Handlung verfahren ist, so wäre es vielleicht besser gewesen, diese ganze Intrige zu beseitigen und es weiter gar nicht aufzuklären, wie Jago die Ermordung des Cassio plante. Es hätte genügt, im letzten Akt zu erfahren, daß ein Mordanschlag auf Cassio mißlungen ist. Weiterhin wäre es — meines Erachtens wenigstens — für Boitos Text viel wirkungsvoller gewesen, im letzten Akt den Rodrigo selbst auftreten und in Gegenwart der ermordeten Desdemona reuevoll den Jago bezichtigen zu lassen; dann hätte man ja — als letzte Schandtat Jagos — anstelle der Ermordung der Emilia einen Mordversuch Jagos gegen Rodrigo setzen können. Ich skizziere dies nicht etwa, um Shakespeare «verbessern» zu wollen, sondern lediglich deshalb, weil die komplizierte Shakespearesche Lösung für das Opernbuch nicht brauchbar ist, der sonst so geschickte Boito aber hier — in der Behandlung des Rodrigo — anscheinend nicht das Rechte getroffen hat. Den von Boito gemachten, von Kalbeck schon gerügten Fehler könnte man nämlich nur dadurch vermeiden, daß man die neue Intrige Jagos streicht und Rodrigo im letzten Akt auftreten läßt. Auch würde die Ermordung des geständigen Rodrigo vor unser

Augen viel wirkungsvoller sein als die von Boito beliebte Abstechung hinter der Szene (auch Shakespeare läßt Rodrigo vor unsern Augen fallen, allerdings auf der Straße). Immerhin wäre die Ermordung des Rodrigo nicht gerade durchaus notwendig, und ich kann verstehen, daß Boito es vorzog, zum Schluß nur die Leichen Othellos und Desdemonas, nicht aber — wie das Shakespeare liebt — eine Häufung von Leichen darzustellen. — Die Szene nimmt ein echt opernmäßiges Ende, indem Othello in einem Anfall von Raserei allen Anwesenden befiehlt, sich zu entfernen, und alle «entsetzt» davonlaufen, nachdem Jago ihnen erklärt, daß ein wunderlicher Anfall Othello seiner Sinne beraube. Auch Desdemona wird von Othello noch schrecklich verwünscht.

Neunte Szene.

Othello und Jago allein.

Diese kurze Szene findet ihr Vorbild bei Shakespeare IV, 1, wo Othello ebenfalls nach einem Rasereianfall ohnmächtig wird. Prachtvoll und echt opernmäßig ist, daß, während Othello hinsinkt, von draußen die Siegestrompeten zum Ruhme Othellos erschallen und das Volk dem Othello huldigt. Sehr «effektvoll», aber durchaus nicht stillos ist der grandiose Schluß. Jago setzt seine Ferse auf den Nacken des leblosen Othello und ruft den in der Ferne den «Löwen Venedigs» preisenden Scharen höhnisch triumphierend zu: «Da liegt der Löwe!» Ein Aktschluß, dessen Wirkung man sich in der Oper nicht entziehen kann[1]).

Vierter Akt.

Schlafgemach der Desdemona. — Bett, Betstuhl, Tisch, Spiegel und Sessel. — Vor dem Madonnenbilde über dem Betstuhle brennt eine Ampel. Rechts eine Tür. Es ist Nacht. Auf dem Tische eine Kerze.

Dieser Akt ist ein Meisterwerk Boitos und Verdis, einer der schönsten Akte, die die Opernliteratur aller Zeiten und Völker besitzt. Kein geringer Anteil fällt hierbei dem Dichter zu, der alles ausschied, was die Stimmung dieses Aktes irgendwie stören könnte. Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zwischen Shakespeare und moderner Technik. Shakespeare schließt seinen vierten Akt mit einer Episode zwischen Desdemona und Emilia (voraus geht ein ganz überflüssiger Auftritt Othellos und Lodovicos im gleichen

[1]) Diesen Aktschluß hatte Salvini Verdi gegenüber besonders bemängelt.

Gemach!); diese Episode endigt mit dem Abschied Desdemonas von Emilia. Nun schiebt Shakespeare zu Beginn seines fünften Aktes eine große, viele Auftritte der verschiedensten Personen umfassende Szene ein, die die Ermordung Rodrigos und die Verwundung Cassios als Resultat zeitigt und uns von dem Schicksal Desdemonas völlig abzulenken droht. Erst zu Beginn der zweiten Szene des fünften Aktes führt uns der Dichter ins Schlafgemach Desdemonas. Boito streicht mit einem kühnen Federzug die ganze nächtliche Spektakelszene und verbindet jenen Abschied Emilias unmittelbar mit Othellos Erscheinen im Schlafzimmer Desdemonas. Dadurch bekommt der vierte Akt der Oper eine wunderbare Abgeschlossenheit und Einheit, die musikalisch durch das von Shakespeare bereits eingeführte Liedchen vom Weidenbaum noch vertieft wird.

Erste Szene.

Desdemona, Emilia.

Fast ganz wie bei Shakespeare IV, 3. Abweichungen: Desdemona bittet erst hier, ihr die Brautkleider aufs Bett zu legen. Alles natürlich viel kürzer als bei Shakespeare. Das Lied von der Weide wird nicht durch überflüssige Bemerkungen über Lodovico (wie bei Shakespeare), sondern durch kleine Befehle an Emilia («Beeile dich, bald wird Othello kommen» usw.) unterbrochen. Die unheimliche Unterbrechung durch den Wind hat Boito vom Dichter übernommen, ebenso wie das Brennen der Augen, was Tränen bedeutet. Gestrichen ist mit Recht die Auseinandersetzung über eheliche Treue, herrlich der Aufschrei Desdemonas, die Emilia noch ein letztes Mal in der Vorahnung ihres Todes umarmt (nicht bei Shakespeare).

Zweite Szene.

Desdemona allein.

Ein Gebet Desdemonas an die Jungfrau Maria. Von Boito eingeschoben, veranlaßt durch Othellos Frage (bei Shakespeare), ob Desdemona zu Nacht gebetet habe. Eine wundervolle Szene für den Musiker. Desdemona geht zu Bett.

Dritte Szene.

Othello und Desdemona.

Entspricht im wesentlichen der zweiten Szene des fünften Aktes bei Shakespeare. Hier zeigt sich die Abweichung des musikalischen Dramas vom gesprochenen am schärfsten. Der englische

Dichter mußte den Othello einen längeren Monolog zur Rechtfertigung seines Mordplans halten lassen; der Musiker läßt ihn schweigen, um nur das Orchester reden zu lassen. Daß der schweigende und nur mimisch sich ausdrückende Othello, in dem Unaussprechliches vorgeht, uns viel tiefer ergreift als der sich und uns Sophismen vorredende, ist klar.

In der Oper tritt Othello durch eine geheime Tür ein (was sein Erscheinen unheimlicher macht). Er legt einen Säbel auf den Tisch, verweilt unschlüssig, ob er das Licht auslöschen solle, davor, erblickt Desdemona, löscht das Licht aus, macht eine wütende Gebärde, nähert sich dem Bett und bleibt stehen. Schließlich hebt er den Vorhang auf, betrachtet lange die schlafende Desdemona und küßt sie dreimal. Sie erwacht. Die nachfolgende Unterredung fast ganz wie bei Shakespeare (gekürzt), bis zum Mord.

B. Vorige, Emilia.

Das nachfolgende sehr stark gekürzt, nur die notwendigsten Worte enthaltend, sonst wie bei Shakespeare. Desdemona stirbt. Die Aufklärung Emilias und ihr Hilferuf sehr kurz gehalten.

Vierte Szene.

Vorige, Lodovico, Cassio, Jago, später Montano mit Bewaffneten.

Emilia stellt Jago zur Rede. Sie enthüllt, nachdem sie Jagos Schurkerei erkannt, alles (die Bedrohung Emilias durch das Schwert und ihre Ermordung ist gestrichen). Das nachfolgende aufs äußerste zusammengedrängt: Cassio sagt sofort, daß er das Tuch in seiner Wohnung fand, Montano (statt Lodovico) bezeugt, daß Rodrigo im Tod ihm Jagos Ränke enthüllte (nicht, wie bei Shakespeare, ein Brief). Jago entspringt, wird aber verfolgt (sein Schicksal bleibt ungewiß, während er bei Shakespeare noch von Othello verwundet und dann gefangen, mit Aussicht auf die Folter vorgeführt wird). Jetzt erst stürzt Othello auf sein Schwert, das ihm Lodovico entreißen will. Er läßt das Schwert sinken, da es ihm jeder Knabe entreißen könne. «Das ist das Ende der Heldenbahn. O Ehre! Othello war.» Und nun folgt an Stelle des langatmigen Rühmens seiner Verdienste um den Staat ein wundervoller Abschiedssang an Desdemona, deren Reinheit er erkannte. Er zieht heimlich einen Dolch aus dem Gewande und ersticht sich: «Ich folge dir.» Shakespeares herrliche Abschiedsworte bilden den Schluß:

I kiss'd thee ere I kill'd thee: no way but this,
Killing myself, to die upon a kiss.
(Ich küßte dich, dich tötend; sei der Schluß:
Mich selber tötend, sterben so im Kuß.)

Bei Boito:

«Pria d'uccirti, sposa, ti baciai. Or morendo sull'ombra in cui mi giacio, un bacio, un bacio ancora ... ah! un altro bacio.»

Kalbeck:

«Eh den Tod ich dir gab, Liebste, küßt ich dich. Nun im Sterben ... schon sinkt die Nacht hernieder ... noch einmal küß ich dich wieder ... ach! ... küß ich dich wieder!»

Verdis unsterbliche Töne erinnern an jene Küsse der ersten Liebesnacht. Ergriffen schweigen die Anwesenden, denn:

All that 's spoke is marr'd.
(Jedes Wort ist eitel.)

So schließt der vierte Akt, musikalisch und dramatisch wohl der beste der ganzen Oper, der Boitos Meisterschaft und Verdis Genie auf der Höhe zeigt. Daß Boitos Buch ein Vorbild ersten Ranges ist — meines Erachtens das beste Buch, das seit dem Tode Richard Wagners geschrieben wurde, das einzige, das, durchaus auf Wagners Prinzipien beruhend, in keinem Augenblick von ihm wirklich abhängig ist —, diese Tatsache ist von deutschen und italienischen Kritikern einstimmig anerkannt worden. Kalbeck, der Übersetzer, nennt es «eines der vorzüglichsten Opernbücher, die wir besitzen», und sein Kollege Hanslick meinte: «Boito hat sich in seiner Bearbeitung des «Othello» als ein feiner literarischer Geist, als erfahrener Kenner der Bühne wie der Musik gezeigt und Verse von kräftigem Wohlklang geliefert.» Wenn er demgegenüber die Wahl des «Othello» für eine Oper nicht besonders glücklich oder sogar als ihm unsympathisch bezeichnet, weil unter allen Leidenschaften die Eifersucht am wenigsten musikalisch sei, — so können wir wohl diese ästhetische Weisheit durch die Tat Verdis als widerlegt betrachten. Das, was ein Hanslick dem Verdischen «Othello» noch vorzuwerfen hatte, ist gerade das, was wir als «Zukunftsmusik» erkennen. Wem im «Othello» die «schmissigen» Melodien des «Trovatore» fehlen, wer für die köstliche Milde und Abgeklärtheit dieses Verdi keinen Sinn hat, dem ist nicht zu helfen. Merkwürdig, daß solch unsinnigem Urteil auch französische Kritiker (z. B. in der «Revue hebdomaire», 1894) beistimmten:

«Othello est un drame superbe, une étude de passion admirable, mais c'est un sujet lyrique très médiocre; on peut dire, la scène de la mort de Desdemona mise à part, qu'il est absolument antimusical.»

Demgegenüber ist es erfreulich zu sehen, wie die Italiener Carlo Perinello und Gino Monaldi in ihren Verdibiographien Boito in Schutz nehmen. Durchaus das Richtige scheint mir vor allem Monaldi zu treffen, wenn er meint:

«Das Libretto des «Othello» gehört nicht mehr der halbliterarischen Art der alten Operntexte an, die im Grunde nur das Sprungbrett des Musikers waren — wie Wagner sagt, das Feld, auf dem er sein Genie zu freier Ausbildung bringen konnte. Der «Othello» Boitos ist eine Leistung, mit der der Dichter sich wirklich als Mitarbeiter an dem Kunstwerke des Musikers betätigt: es ist die dramatische Komposition, die ersonnen und niedergeschrieben worden ist, um von Buchstabe zu Buchstabe in beständiger Berührung mit der Musik zu bleiben und dichterisch in ihr aufzugehen.»

IV.

Falstaff.

Es war im Jahre 1890, als der 77jährige Verdi bei einem Gastmahl im Hause Ricordi von seinem Librettisten Boito einen Trinkspruch erhielt, in dem er ihn zur baldigen Geburt des «Dickwanstes» beglückwünschte. Wenige Tage später schrieb Verdi auf eine Anfrage des Marchese Monaldi diesem folgendes:

«Es sind vierzig Jahre her, seit ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und fünfzig Jahre, seit ich die «Lustigen Weiber von Windsor» kenne; indes ... die gewohnten «Aber», die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun hat Boito alle die «Aber» beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner andern vergleichen läßt. Es macht mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben, ohne irgend einen Entwurf, und ich weiß auch nicht, ob ich damit zu Ende kommen werde. Bemerken Sie wohl: es macht mir Vergnügen. Falstaff ist ein böser Geselle, der schlimme Streiche aller Art macht ... aber unter einer belustigenden Form. Es ist ein Typus! Sie sind so selten, die Typen! Die Oper ist rein komisch. Amen.»

In diesen wenigen Zeilen liegt alles, was Verdi veranlaßte, im höchsten Greisenalter noch eine musikalische Komödie in Szene zu setzen, — hatte er sich doch seit seiner verunglückten Jugendoper «Il finto Stanislao» ausschließlich der tragischen Muse verschrieben gehabt. Aber der Gedanke, doch einmal seiner heiteren Laune die Zügel schießen zu lassen, reizte ihn stets. Scherzend sagte er im Jahre 1879 zu Filippo Filippi, eine komische Oper von ihm werde wohl recht lustig sein, wenigstens bevor sie aufgeführt würde, und dies schien wie ein Mangel an Selbstvertrauen zu klingen. Indes, der

Hauptgrund, warum sich Verdi nicht früher zu einem heiteren Werk entschloß, lag darin, daß er kein geeignetes Textbuch erhalten konnte; und daß gute komische Bücher noch seltener als gute tragische sind, diese Erfahrung blieb auch ihm nicht erspart[1]). So ging denn endlich der fast Achtzigjährige frohgemut ans Werk und schuf etwas, das einzig in seiner Art dasteht. Um sich über den Wert der «Falstaff»-Partitur, die nicht die blendenden Vorzüge der Nicolaischen Musik hat, klar zu werden, bedarf es freilich des gereiften Urteils. Als ich vor etwa zehn Jahren in meinem kleinen Buch «Die komische Oper» Nicolais Werk etwas gar zu sehr auf Kosten Verdis lobte — ich hatte damals nur den Klavierauszug des «Falstaff» gekannt und weder die Partitur noch die Aufführung des Werkes gesehen[2]) — schrieb mir Richard Strauß nach der Lektüre an den Rand: «Die «Lustigen Weiber» sind eine hübsche Oper, der «Falstaff» aber eines der größten Meisterwerke aller Zeiten.« Ich halte auch heute noch dies Urteil bezüglich der «Lustigen Weiber», die gewiß den «Rosenkavalier» noch lange überleben werden, für ungerecht, muß aber bekennen, allmählich Strauß' Urteil über «Falstaff» als durchaus angemessen gefunden zu haben, nachdem ich dieses Wunderwerk wirklich genau kennen gelernt habe. Über den Wert der Partitur eingehend zu sprechen, hieße Eulen nach Athen tragen. Das Verhältnis des vokalen Teils zum instrumentalen, der Übergang von der geschlossenen zur freien Form, die Charakterisierungskunst und die Technik der Ensembles könnten allein zu langen Erörterungen Anlaß bieten. Und dazu brauchte man, wieder, eine Fülle von Notenbeispielen, ja, am besten die Partitur selbst. Begnügen wir uns also damit, zu eingehendem Studium der Musik aufzufordern, und beschränken wir uns hier auf das dramaturgische Problem, wie Verdi und Boito sich des englischen Lustspiels auf ihre Art bemächtigt haben.

---

[1]) Im Jahre 1886 sagte Verdi zu Maurel, er habe an Molière gedacht, aber nichts Befriedigendes dort gefunden. Maurel sandte ihm darauf eine französische Übersetzung der «Widerspenstigen», in der Coquelin aufgetreten war. Verdi erwiderte: «Die Komödie gefällt mir sehr. Aber man müßte einen Rossini oder Donizetti dafür haben.» Schließlich gestand er, daß er bereits an «Falstaff» arbeite.

[2]) Verdi zu Pizzi: «O, von Falstaff kann man sich am Klavier unmöglich einen Begriff machen! Man muß ihn hören. Ich habe da ein sehr leichtes Orchester gemacht. Manche Pianissimopassagen kommen auf dem Klavier ganz wirkungslos heraus. Übrigens geht alles aus dem Ensemble hervor, das man auf dem Klavier nicht erhalten kann, weil die Oper in den Klavierauszügen verdorben ist.»

Daß «Die lustigen Weiber von Windsor» oder «Sir John Falstaff», wie der Titel des Shakespeareschen Stückes lautet, einen ausgezeichneten Opernstoff abgäben, ist früh schon bemerkt worden[1]). Von allen Vorgängern Verdis kann uns aber einzig nur Nicolai interessieren, weil dessen Oper wirklich noch lebt und in ihrer dramatischen Anlage ein interessantes Gegenstück zu Boitos Buch bildet. Ohne einen eingehenden Vergleich der beiden Opernbücher durchzuführen, wollen wir doch kurz feststellen, worin sie sich gleichen und worin sie abweichen. Von den Personen Shakespeares fehlen sowohl bei Nicolai wie bei Verdi der Friedensrichter, der Pfarrer und die zahlreichen Diener, von denen Verdi allerdings das Gaunerpaar Pistol und Bardolph sowie den kleinen (stummen) Pagen Robin beibehalten hat; Bardolph und Pistol spielen sogar eine ziemlich wichtige Rolle bei Verdi. Die Hauptpersonen sind im übrigen in beiden Opern gleich (abgesehen davon, daß Verdi die englischen Namen beibehält) mit folgenden Ausnahmen: Der «Junker Spärlich» fehlt bei Verdi ganz und wird als Rivale Fentons ausschließlich durch Doktor Cajus ersetzt, der indessen bei Verdi nicht als Franzose erscheint. Ferner fehlt bei Verdi der Mann der Frau Reich («Page»). Bedeutungsvoll ist ferner die Änderung, daß die «süße Anna» (Nanetta) bei Verdi Tochter der Frau Flut (Ford) ist, Herr Flut (Ford) also gleichzeitig als Tyrann gegen Frau und Tochter erscheint. Die Frau unterstützt infolgedessen auch die Liebschaft der Tochter mit Fenton, während bei Shakespeare und Nicolai Mann, Frau und Tochter jeder seinen eigenen Heiratskandidaten hatte, von denen natürlich der Erwählte der Tochter (Fenton) siegt. Bei Nicolai fehlt dagegen die Frau Hurtig (Quickly), die bei Shakespeare Haushälterin des Dr. Cajus ist, bei Verdi nur als Freundin der Frauen Alice und Meg (Flut und Reich) erscheint, im übrigen aber die gleiche Rolle wie bei Shakespeare als Liebesbotin zu Falstaff spielt. Shakespeare, der bekanntlich die Figur des Falstaff in seinen beiden «König Heinrich IV.»-Dramen nur episodisch verwendet hatte[2]) und dann auf Wunsch der Königin Elisabeth, die Falstaff verliebt sehen wollte, die Komödie der

[1]) Vgl. G. R. Kruses Opernbuch (Reclam Nr. 4982) zu Nicolais Werk.

[2]) Verdi zu Pizzi: «Ich schreibe keine Opera buffa, sondern stelle einen Typus dar. Mein «Falstaff» ist nicht nur der aus den «Lustigen Weibern» Shakespeares, wo er nur ein Spaßmacher ist und sich von den Weibern prellen läßt, sondern so, wie er in den beiden Heinrich-Dramen war. Boito hat das Buch ganz in diesem Sinne entworfen.»

lustigen Weiber entwarf, hat den possenhaften Stoff in fünf Akte eingeteilt, die wieder in zahlreiche szenische Verwandlungen zerfallen. Es genügt, kurz festzustellen, wie das Nicolaische Textbuch die Handlung vereinfacht. Nicolai streicht den ganzen ersten Akt Shakespeares und gewinnt damit einen überaus frischen Anfang. Nachdem so Falstaffs frecher Streich und unmittelbar darauf die Geschichte der drei Freier exponiert worden, geht Nicolai mit szenischer Verwandlung direkt auf Shakespeare III, 3, über, ebenfalls ein kühner Sprung, der aber vorzüglich wirkt. Am Schluß des ersten Aktes ist also Falstaff im Waschkorb entkommen. Der Anfang des zweiten Aktes spielt (wie Shakespeare III, 5) in der Schänke und verläuft ähnlich wie die Shakespearesche Szene. Während aber Shakespeare damit seinen dritten Akt schließt, verwandelt Nicolai die Szene in den Garten, um die Liebesgeschichte der Anna, die bei Shakespeare sehr skizzenhaft behandelt ist, ausführlicher darzulegen. Eine weitere Verwandlung führt wieder in Fluts Haus, wo sich die bei Shakespeare IV, 2, behandelte Szene abspielt. Falstaff entkommt, als dickes Weib verkleidet. Damit schließt Nicolais zweiter Akt. Die Ähnlichkeit der beiden Finale wirkt sehr ungünstig.

Der dritte Akt Nicolais beginnt in Reichs Hause, wo die Verabredungen für den Mummenschanz getroffen werden (ähnlich Shakespeare IV, 4). Dann folgt Verwandlung, der Park von Windsor, wo sich die Handlung des Schlusses nach Shakespeare V, 5, abspielt.

Meist geschickter, mehr Shakespeare folgend, und dabei doch sehr stark vereinfachend, hat Boito die Handlung angelegt, dessen Textbuch mit Ausnahme des Beginnes dem Nicolais sehr überlegen ist. Boito teilt die Handlung ebenfalls in drei Akte ein, von denen jeder Akt wieder in zwei Hälften (je eine szenische Verwandlung) zerfällt.

Erster Akt.

Erste Hälfte: In der Schänke.

Beginn ähnlich wie Shakespeare I, 1 (doch ist der Schauplatz dort zu Beginn auf der Straße). Statt des Friedensrichters und Spärlichs beklagt sich nun Cajus über die Missetaten Falstaffs und seiner Diener. Dann folgt eine Auseinandersetzung zwischen Falstaff und seinen Dienern (nach Shakespeare 1, 3); eingeschoben ist der Monolog Shakespeares über die Ehre aus «Heinrich IV.», ein übermäßig langes, durchaus entbehrliches Stück, das die schon ohne-

hin wenig witzig gehaltene erste Hälfte dieses Aktes unerträglich dehnt. Statt des Dieners Nym ist hier Bardolph verwendet. Falstaff jagt beide Diener davon.

Zweite Hälfte: Vor Fords (Fluts) Haus[1]).

Diese zweite Hälfte des Aktes macht reichlich wett, was die erste versäumt hatte. Es erscheinen die vier Frauen mit den beiden Briefen (Shakespeare II, 1), dann die vier Männer Ford, Fenton, Bardolph, Pistol. Die davongejagten Diener verraten Ford Falstaffs Plan. Unabhängig voneinander beschließen die Männer sowohl wie die Frauen Rache an Falstaff (entzückende Ensembleszenen); dazwischen ist eine Liebesszene zwischen Fenton und Nanetta sehr geschickt eingeflochten. Szenisch und musikalisch ein Meisterwerk.

Zweiter Akt.

Erste Hälfte: In der Schänke.

Diese Szene verläuft ähnlich wie Shakespeare II, 2. Die Diener kehren reumütig zu Falstaff zurück; Frau Quickly erscheint als Liebesbotin; Monolog Falstaffs; dann kommt der verkleidete Ford, um Falstaff auszuspionieren; dazwischen ein Monolog des sich betrogen glaubenden Ford; schließlich Ford und Falstaff anscheinend als beste Freunde ab.

Zweite Hälfte: Im Hause Fords[2]).

Entspricht Shakespeares III, 3. Umständlichere Vorbereitungen der vier Frauen, um Falstaff zu prellen. Exposition der Absicht Fords, seine Tochter dem Dr. Cajus zu geben, wogegen die Mutter der Tochter recht gibt. Falstaffs Erscheinen. Unterbrechung durch die Frau Quickly, die Meg (Frau Reich) einführt. Ford und die Männer kommen und durchsuchen das Haus, während Falstaff hinter einen Wandschirm geflüchtet ist. Nun erst wird er in den Waschkorb gesperrt. Eingeschoben: Liebesszene zwischen Fenton und Nanetta, die sich hinter besagtem Wandschirm küssen und dabei von Ford erwischt werden. Sehr komische Überraschung Fords, der seine Frau und Falstaff dort vermutet hatte (man hört in einer Generalpause einen lauten Kuß!). Die Männer wütend ab zu weiterer

[1]) Die von Verdi entworfene szenische Skizze hiervon ist faksimiliert in «Copia lettere» S. 379.

[2]) Eine szenische Skizze Verdis hiervon in «Copia lettere» S. 380, wo auch über die Aufstellung des Wandschirmes Genaueres steht.

Jagd auf Falstaff, während die Frauen von den Dienern den Waschkorb zum Fenster hinaus in die Themse leeren lassen. Ford kommt dazu und läßt sich von seiner Frau durchs Fenster den im Wasser kugelnden dicken Ritter zeigen. Allgemeine Heiterkeit. Ein ausgezeichnetes Finale, viel geschickter aufgebaut als das Nicolaische. Der Gedanke, den Waschkorb vor den Augen der Zuschauer durchs Fenster auszuleeren, gehört zu den ergötzlichsten, eines Shakespeare würdigen Einfällen, — aber selbst Shakespeare hatte diesen Einfall nicht. Die Bestrafung Falstaffs wirkt natürlich kräftiger, wenn wir sie mit eigenen Augen sehen, als wenn wir davon nur reden hören.

Dritter Akt.

Erste Hälfte: Vor der Schänke.

Ist aus Shakespeare III, 5 und IV, 5 zusammengestellt. Ausgezeichnet ist der Gedanke, die zweite Verabredung in Fords Haus (wo Falstaff als dickes Weib entkommt) ganz fallen zu lassen. Das Motiv ist zu possenmäßig, entspricht weder der Intelligenz eines Falstaff noch eines Ford und wirkt für den heutigen Zuschauer ermüdend.

So hat denn die Frau Quickly dem Falstaff hier gleich eine Einladung für den Park von Windsor zu überbringen. Sehr geschickt läßt Boito diese Szene nicht in, sondern vor der Schänke spielen. Dadurch wird eine szenische Wiederholung vermieden; Falstaff und die Quickly gehen in die Schänke ab, während die drei Frauen erscheinen und sich über ihn lustig machen. Später kommen noch Ford und Fenton dazu. Es werden die Verabredungen getroffen (bei Shakespeare IV, 4 und V, 3).

Zweite Hälfte: Park.

Diese Szene entspricht im großen ganzen, obgleich reicher ausgeführt, dem Shakespeareschen fünften Akt und weicht auch in ihrer szenischen Führung nicht allzusehr von Nicolais Opernschluß ab. Im Gegensatz zu Nicolai wird Falstaff hier tüchtig verprügelt, namentlich von seinen beiden, ebenfalls verkleideten Dienern, bis er endlich den Bardolph erkennt. Schon glaubt Ford über Falstaff zu triumphieren, als sich herausstellt, daß Ford inzwischen von seiner eigenen Tochter mit Fenton dupiert wurde. So ist denn ein jeder der Gefoppte, und Falstaff zieht die Moral der Geschichte und des ganzen Menschenlebens mit den köstlichen Worten der Schlußfuge:

«Die ganze Welt ist ein Narrenhaus, und alle sind die Gefoppten», — mit dieser liebenswürdigen Weisheit entläßt uns lachend der greise Verdi. Klingt diese «fröhliche Wissenschaft» nicht ganz anders, nicht viel natürlicher und menschlich einfacher als jenes mystische Weihrauchwort vom «erlösten Erlöser», das Wagners letzte Weisheit war? Hier der 70jährige protestantische Deutsche, der Roms Glauben predigt, dort der 80jährige Italiener, dessen fröhliches Altersbekenntnis im Zeichen des großen Briten steht; ist das nicht die verkehrte Welt? Uns Nachstrebenden aber dürfte, sind wir gesunden Sinnes und fröhlichen Herzens, die Wahl nicht schwer fallen zwischen «Parsifal» und «Falstaff». *Il faut méditerraniser la musique*, meinte Friedrich Nietzsche, als ihm Richard Wagner halb im Scherz die Parsifaldichtung als «Oberkonsistorialrat» gewidmet hatte. Wie man aber die Musik, ja selbst das nordische Genie Shakespeares «vermittelmeeren» könne, das hat uns niemand überzeugender gelehrt als Giuseppe Verdi. Gewiß, wir sollen uns freuen, «zwei solche Kerle» wie Wagner und Verdi gehabt zu haben. Eines aber darf schon heute gesagt werden: Wagners Kunst war eine rein persönliche und ist darum keiner weiteren Entwicklung fähig; Verdis letzte Kunst ist universell, an keine Zeit und keine Nation gebunden. Und darum ists kein Zufall, daß gerade die ebenfalls weltumspannende Kunst Shakespeares ihn zu den letzten Siegen geleitete.

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeare-Vorträge in Ungarn zur dreihundertjährigen Wende seines Todes.

Die Shakespeare-Kommission der Kisfaludy-Gesellschaft und beinahe alle übrigen künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Vereinigungen in Ungarn feierten das Andenken Shakespeares. Die Vorträge sind zumeist in den wissenschaftlichen Zeitschriften erschienen. Einige mögen hier dem deutschen Shakespeare-Publikum bekannt gemacht werden.

In seinem Vortrag (gehalten in der Petöfi-Gesellschaft, erschienen im Magyar Figyelö, 16. Mai 1916) führt Melchior Palágyi aus, daß wir aus Shakespeares Werken die dramatisch geformte imperialistische Leidenschaft hervorsprudeln sehen, welche die angelsächsische Rasse befähigt hatte, ein in seiner Art einziges Weltreich zu gründen. In ihm erleben wir die Wiedergeburt des römischen Geistes: Shakespeares Gesinnung und Lebensauffassung ruhte nicht auf der Grundlage des griechischen Idealismus, sondern auf dem sich zur irdischen Macht hingezogen fühlenden römischen Realismus. In Rom war keiner, der die welterobernde Leidenschaft zum Ausdruck gebracht, sie dramatisch zu gestalten und zu objektivieren imstande gewesen wäre (das alte Rom war zu sehr von seiner Politik in Anspruch genommen, als daß es genug freie geistige Energie gehabt hätte, seine imperialistische Leidenschaft dichterisch zu fassen). Shakespeares Größe liegt nach Palágyi darin, daß er der imperialistischen Leidenschaft Roms dramatischen Ausdruck verlieh, was die römische Poesie zu schaffen außer stande war. Shakespeare, insbesondere seine römischen Dramen verkörpern die ungebändigte Wucht der imperialistischen Leidenschaft; der Augenblick der patriotischen Aufwallung zur Zeit des großen englischen Sieges mag Shakespeares Seele befruchtet haben, um den Traum über die Weltmacht der Angelsachsen dichterisch zu

verwirklichen. Palágyi weist aus diesem Standpunkte auf die Aktualität Shakespeares hin, der imperialistische Leidenschaften so ineinander fließen und dann in die Luft sprengen zu lassen verstand. Palágyi nimmt entschieden Stellung gegen die Annahme, daß Shakespeare am Abend seines Lebens glücklich gewesen wäre und keine Krisen vor seinem Stillewerden durchgemacht hätte. Im rasenden Lear und im grüblerischen Hamlet sieht Palágyi die weltbeherrschende Leidenschaft gegen sich selbst emporheben und über sich selbst verzweifeln. Er sucht die Entwicklung Shakespeares aus der Entwicklung dieser Leidenschaft zu erklären. Schließlich betont er, in Shakespeare nicht nur den eigentlichen Schöpfer des neuzeitlichen Dramas, sondern den Bahnbrecher der modernen lyrischen Ausdrucksweise zu sehen.

Albert von Berzeviczy hat zweimal über Shakespeare gesprochen. Einmal in der Festsitzung der Kisfaludy-Gesellschaft (erschienen im VIII. Band des Shakespeare-Archivs) und zweitens im ungarischen Nationaltheater. Er verfolgt das ganze Schicksal Shakespeares in Ungarn (Budapesti Szemle, 1. Juni) von der Zeit an, wo unsere bedeutendsten Dichter sich ans Werk setzten, Shakespeare zu übersetzen. Seit drei Jahrzehnten besitzen wir eine vollständige Shakespeare-Übersetzung; alle seine Dramen (sieben ausgenommen) führen auf der ungarischen Bühne ein wirkungsvolles Leben; unsere Bühne und Dramenliteratur sind in Shakespeare's Schule erzogen worden; zur Zeit der Unterdrückung (nach dem Freiheitskriege) ersetzte Shakespeare die begeisternde Wirkung des ungarischen patriotischen Nationaldramas. Endlich zieht Berzeviczy eine tiefe, poetische Parallele zwischen Shakespeare's, Beethoven's und Michel Angelo's künstlerischer Persönlichkeit.

Bernhard Alexander untersucht Shakespeare's Stellung in der Weltliteratur (Budapesti Szemle, 1. Juni). Er spricht von der Weltliteratur wie von einem geschichtlichen Werden und zuerst sucht er nach den Bedingungen einer weltliterarischen Bedeutung. Die neuen Werte, die ein weltliterarisches Werk bietet, müssen von drei Standpunkten aus beleuchtet werden. Der erste ist der nationale Standpunkt; die verschiedenen Werte haben keinen Raum in der Seele einer einzigen Nation; die Werte sind verteilt und je reiner im Laufe der Entwicklung der Nation die ihr anvertrauten Werte leuchten, um so universeller ist die Wirkung. 2. Derjenige hat Eintritt in die Weltliteratur, der den Geist seines Zeitalters zum Ausdruck bringt und die Quintessenz seines Zeitalters repräsentiert. 3. Der

künstlerische Standpunkt. Die Form und der Inhalt kommen zur gleichen Zeit zum Vorschein. Shakespeare erobert die Bühne für das Individuum; er war der Schöpfer des Dramas als des Ausdrucks für das Individuum, dessen Kunstform das Drama ist. Alexander untersucht die heidnischen und semitisch-christlichen Elemente des Individualismus zur Renaissancezeit und dessen Übertriebenheit; Shakespeare ist kein Realist, er ist einfach: Schöpfer. Alexander führt aus, wie anfangs Shakespeare's Phantasie von den seltsamsten Dingen gereizt wurde, wie er später die Wirkung der großen Ereignisse, Leiden und Leidenschaften auf die Seele dramatisch bearbeitete. Wenn die Griechen die Statik des Seelenlebens bieten, gibt Shakespeare dessen Dynamik. Shakespeare vollführt mit Meisterschaft die Koordination der Charaktere. Shakespeares wahre Wirkung verführt nicht zur Nachahmung, sondern erzieht die künstlerischen Kräfte zum Schaffen.

Friedrich Riedl las in der Ungarischen Literarhistorischen Gesellschaft und Elemér Császár in der Akademie der Wissenschaften über Shakespeares Einfluß auf die ungarische Dichtung. Shakespeares Wirkung war in Ungarn eher tief, als umfangreich. In der deutschen und französischen Literatur begann Shakespeares Würdigung und Einfluß zu einer Zeit, wo das Drama bereits seine Blüteperiode erreicht hatte; zu uns kam Shakespeare durch deutsche Vermittlung und hatte bei uns nicht die Bestimmung, das Nationaldrama zu veredeln, in die richtigen Bahnen zu lenken, sondern trug viel zu der Schöpfung des ungarischen Nationaldramas bei. Császár führt aus, daß es unser Glück war, den wahren Shakespeare nicht durch die künstlichen Nachahmungen Ducis' (wie die Russen), sondern durch die deutsche Vermittlung kennen gelernt zu haben. Beöthy hatte schon früher drei Perioden des Shakespeareschen Einflusses festgestellt: zuerst wirkte er durch die Charakterzeichnung, dann durch seine Phantasiewelt, zuletzt wirkte er gegen die Verflachung. Zuerst erscheint Shakespeare's Name in Ungarn im Jahre 1777, die erste ungarische Shakespeare-Übersetzung stammt aus dem Jahre 1790; mit dem Jahre 1834 (Aufführung von «Macbeth») beginnt die dritte ungarische Periode (nach Császár) der Shakespeareschen Werke, die Shakespeare zu gebührenden Ehren brachte, und im Jahre 1848 fingen die größten ungarischen Dichter an, den vollständigen Shakespeare zu übersetzen. Die Shakespeare-Nachahmungen (von Dramen, wie auch von einzelnen Motiven) sind gering an Zahl (Tóth, Gaal, Bolyai usw.). Shakespeare's Einfluß

war tiefgehender auf unsere zwei großen Dichter: Vörösmarty und Katona. Hauptsächlich «Othello» und «Romeo und Julie» reizten die übrigen Dramatiker; natürlich finden wir öfters statt einer seelischen Entwicklung ein fertiges Endergebnis; und oft wird die Handlung durch den Willen des Dichters gelenkt. Bemerkenswert ist die unwillkürliche Einwirkung Coriolan's auf Szigligeti's «Kronprätendenten» und «Romeos» und des «Kaufmanns von Venedig» auf E. Rákosi's «Shylock von heute». Császár bespricht auch den Einfluß Shakespeare's auf die erzählende Literatur und untersucht, welche Wirkung Shakespeare's dramatische Kunst, seine poetische Gestaltungskraft und Sprache auf die ungarische Dichtung ausübte.

Außerdem hielten Vorträge in der Akademie der Wissenschaften Gustav Heinrich über «König Johann» und «Ayrer's Verhältnis zu Shakespeare», im «Freien Lyzeum» Bernhard Alexander über die künstlerische Phantasie (die demnächst in Buchform erscheinen werden), Desider Rózsa über Shakespeare's Verhältnis zum zeitgenössischen Drama, ferner über die Jugend in Shakespeare's Dramen (Népmüvelés, 1. Juni), wo er Shakespeare's Auffassung von der Jugend in den verschiedenen Perioden seiner Dramen bespricht.

Budapest. Desider Rózsa.

Brockmann als Hamlet.

Das Bild, das diesem Bande des Shakespeare-Jahrbuchs beigegeben ist, stellt den ersten Hamlet der deutschen Bühne, Johann Franz Hieronymus Brockmann, in dieser seiner berühmtesten Rolle dar und ist die Wiedergabe eines Gipsreliefs von Rachette, das sich in meinem Besitz befindet, vermutlich eines Unikums. Wer Bruno Voelckers eingehende Studie über die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis (Theatergeschichtliche Forschungen. Bd. 29, Leipzig 1916) kennt, weiß, wie unermüdlich der treffliche Berliner Zeichner und Radierer gerungen hat, die tiefen Eindrücke festzuhalten, die er mit allen Berliner Theaterbesuchern von den gewaltigen Abenden gewann, an denen der «geharnischte Geist über die Bretter hinweglief». Nicht die Dürftigkeit der Bühnenausstattung, nicht die Stillosigkeit der Kostüme konnten die Wirkung vermindern, die damals allerdings weicher, rührsamer war, als wir sie heute gewohnt sind.

Im Jahre 1776 hatte Brockmann im Alter von 31 Jahren den Hamlet zuerst in Hamburg gegeben. Anderthalb Jahre darauf, im

Dezember 1777 und Januar 1778, hat er die Rolle an der Döbbelinschen Bühne in Berlin vor einer langen Reihe ausverkaufter Häuser gespielt. Damals hat Chodowiecki im ganzen 27 Bilder im Anschluß an die Theateraufführungen entworfen oder ausgeführt, Rötelzeichnungen und Kupferstiche, von denen insgesamt 15 veröffentlicht wurden. Alle wichtigsten Szenen des Stückes hat er festgehalten und Brockmann in Momenten der Leidenschaft, der Rührung oder der stillen Betrachtung gezeigt, überall mit dem Bemühen, der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen. Aber seltsam genug: trotzdem wir diese zum Teil bewundernswerten Darstellungen und noch manche Bilder von der Hand anderer Künstler (von Voelcker S. 168 verzeichnet) haben, können wir uns doch von Brockmann und seinem Hamlet keine einheitliche Vorstellung machen. Chodowiecki hat manche Ausdrucksbewegungen des Künstlers meisterhaft wiedergegeben; aber es ist ihm nirgends gelungen, den oft gerühmten Adel der Gesichtszüge abzuspiegeln. Auf den meisten Bildern erscheint der Dreiunddreißigjährige zu dick und besonders zu alt. Die langen Locken fallen freilich auf die Schultern herab; aber der Schädel selbst ist völlig kahl. Auf keine Darstellung des etwas schwammigen Gesichts will die Versicherung passen, daß es dem eines älteren Apoll geglichen habe.

Da scheint nun das Brustbild von Rachette die erwünschteste Ergänzung zu bieten. Hier haben wir in sorgfältiger Modellierung und ausgiebiger Größe (das Original hat vom Gipfel des Federbusches bis zum unteren Rande der Mantelfalten eine Höhe von 20 cm) ein wirklich edles, ausdrucksvolles Profil, das zweifellos nach dem Leben ausgeführt ist. Das Hamletkostüm ist die bekannte zeitlose Phantasiekleidung, die sich Brockmann erfunden hatte, ein Kostüm, das sich dem 16. Jahrhundert etwas annäherte und sich von den sonst üblichen Rokokotrachten der übrigen Darsteller fernhielt. Über das schwarze Wams mit dem Schulterkragen legt sich der leicht geraffte Mantel, aufgehellt nur durch die breite weiße Halskrause. Der Hut mit den vier gewaltigen Straußfedern, ein wenig schief sitzend, gibt mit dem weichen, biegsamen Rande dem Kopf eine malerische Umrahmung. Während bei Chodowiecki das Haar oft etwas störrisch und widerspenstig aussieht, paßt erst auf das Bildwerk von Rachette die überlieferte Schilderung: «Das Haar floß schön gelockt die Schultern hinab.» Nur in Einem Punkt ist der Bildner willkürlich verfahren oder hat er die Absicht des Schauspielers mißverstanden: Brockmann trug auf der Brust an einer

Kette ein Medaillon, das ein Bild von Hamlets Vater enthielt, gewöhnlich unter dem Mantel verborgen war, aber in der Szene zwischen dem Prinzen und seiner Mutter eine Rolle zu spielen hatte; aus diesem Kleinod hat Rachette den dänischen Elefantenorden gemacht.

Ganz unbekannt ist dieses schöne Kunstwerk im 18. Jahrhundert nicht gewesen. Voelcker erwähnt S. 168, Anm. 2, ein ihm unauffindbar gebliebenes Brockmann-Hamlet-Porträt von J. F. H. Sollte hier wohl J. D. H. zu lesen sein? Dann wäre der Kupferstich von Heidenreich aus dem Jahre 1794 gemeint, den ich freilich nur aus der Wiedergabe in Könneckes Bilderatlas, 2. Aufl., S. 343, kenne. Dieser Stich aber, so jämmerlich er ist, verrät unverkennbar, daß er nach dem Original von Rachette gearbeitet ist.

Über Rachette war mir bisher nur die Mitteilung bekannt, die Wilhelm Herbst in seiner Voß-Biographie I, 163, macht, nämlich, daß der Künstler in der Zeit zwischen 1775 und 1778 Klopstocks und Vossens Bild in Gips bossiert habe. Sonst unterrichtete über ihn eine kurze Notiz in Naglers Künstlerlexikon, Bd. 12, S. 184.

Eingehendere Nachrichten verdanke ich erst der Kgl. Akademie der Künste in Berlin und besonders Herrn Professor Ulrich Thieme in Leipzig und seinem Mitarbeiter, Herrn Johannes Kurzwelly, die mit größtem Entgegenkommen aus dem Reichtum der Vorarbeiten für das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler mir Hilfe spendeten. Aus ihren Angaben kann ich folgendes mitteilen: Antoine Jacques Dominique Rachette ist entweder in Valençay (Dép. Indre) oder in Valenciennes am 22. Dezember 1744 geboren und am 10. Juni 1809 in Petersburg gestorben. Seine Ausbildung muß er hauptsächlich an der Akademie von Kopenhagen erhalten haben, die ihm 1762—64 Medaillen verlieh. 1776 siedelte er von Kopenhagen nach Hamburg über und wurde von dort 1779 nach Petersburg als Modelleur, später Modelldirektor, an die Kaiserliche Porzellanmanufaktur berufen. Sein Ansehen war nicht gering. Am 11. Oktober 1784 ernannte ihn die Akademie der Künste in Berlin zu ihrem Ehrenmitglied, und offenbar zum Dank dafür hat er in der preußischen Hauptstadt 1786 eine Jupiterstatue in Gips ausgestellt. In Petersburg rückte er am 21. Oktober 1794 zum Professoratsadjunkten, 1800 zum Professor auf und wurde 1804 als Staatsrat pensioniert.

Aus diesen Lebensdaten ergibt sich klar, daß Rachette das Brockmann-Relief nur in den Jahren 1776 oder 1777 in Hamburg geschaffen haben kann; denn gegen Ende 1777 verließ dieser Schau-

Ariel
(Anders Brems)

Prologus (Johannes Nielsen) Shakespeare (Nicolai Neiiendam)

Shakespeare-Festspiel auf Kronborg bei Helsingör
im Sommer 1916

spieler Hamburg und siedelte nach dem viel besprochenen Berliner und einigen andern Gastspielen nach Wien über.

Von Rachettes Lebenswerk im Ganzen zu berichten, ist hier nicht der Ort. Er hat manche große monumentale Leistungen hinterlassen, von denen es gute Abbildungen gibt. Seine Stärke scheint aber doch die Kleinkunst gewesen zu sein. Aus dem großen Werk des Baron N. von Wolff über die Kaiserl. russische Porzellanmanufaktur in St. Petersburg 1744—1904 (Petersburg 1907) geht hervor, daß Rachette an dem Institut hauptsächlich für figürliche Werke beschäftigt war. Er modellierte u. a. die Hauptstücke des berühmten «Arabeskenservices» im Kaiserlichen Winterpalais in Petersburg.

Daß das Brockmann-Porträt tatsächlich eine Schöpfung, und zwar eine vortreffliche Leistung Rachettes ist, wird nicht nur dadurch bewiesen, daß es mit dem Namen gezeichnet ist, sondern auch durch eine Vergleichung mit andern Reliefporträts des Künstlers. In Grabows Geschichte der russischen Kunst, V (1912), S. 131ff., sind mehrere Werke des Bildhauers wiedergegeben, darunter ein marmornes Medaillonrelief der Kaiserin Katherina II., das in der Behandlung der frei niederhangenden Locken mich ganz an Einzelheiten des Hamlet-Bildes erinnert. Und in Rowinskys Lexikon russischer Porträtstiche, 1886, findet sich I, 671, Nr. 24, ein Crayonstich nach Dominique Rachettes Reliefbüste des Dichters Gawril R. Dershawin, das stilistisch ganz mit des Künstlers Brockmann-Relief übereinstimmt.

Leipzig. Albert Köster.

Eine Hamlet-Aufführung auf Kronborg.

Hat Shakespeare das Schloß zu Helsingör mit Augen gesehen, und enthält sein «Hamlet» Anspielungen auf seinen Besuch daselbst? Der endgültige Beweis fehlt noch. Es ist sicher, daß zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts öfters englische «Instrumentisten», «Artisten», «Gaukler», «Springer» und auch «Komödianten» aus Schottland, England und Deutschland nach Dänemark gekommen sind, wo sie vor dem König und seinem Hof in Helsingör gespielt und gegaukelt haben. Aus den Archivalien geht hervor, daß 1586 drei von Shakespeares Kameraden, Bryan, Pope und Kemp, demselben Theater wie er angehörig, in Helsingör gespielt haben. 1596 hat aus

Braunschweig eine Gesandtschaft zur Krönung Christians IV. ebenfalls englische Schauspieler mitgeführt. War Shakespeare unter ihnen? Weitere Forschungen in englischen und deutschen Archiven werden vielleicht auch seinen Namen als Mitglied einer dieser Truppen entdecken. Der Schriftsteller Caurits Pedersen, der diese Frage eingehend studiert hat, glaubt in «Hamlet» deutliche Spuren von Eigenbeobachtung finden zu können, Stellen, die sich nur durch eine wirkliche Kenntnis der Orts- und Zeitverhältnisse erklären lassen: das Meer, den Wall, die berühmten Wandteppiche mit Darstellung von 111 alten dänischen Königen, unter welchen Shakespeare den leiblichen Vater Hamlets finden konnte, die starke Trinklust der Dänenkönige und die eigentümliche Sitte, jedesmal Kanonen abzufeuern, wenn der König seinen Becher leerte — alles das hat er vielleicht in Kronborg selbst als Eindrücke geschöpft.

Die vielen Fremden, die Hamlets wegen nach Kronborg reisen, behaupten immer, wenn sie auf der Schloßterrasse und den Bastionen von Kronborg stehen, entrolle sich ihnen erst hier die leibhaftige Hamlet-Szenerie. Hier hat die Natur die wirklichen Kulissen geschaffen. Das Schloß, grau wie ein Harnisch, mit kupfergrünen Dächern und Türmen, ist das herrlichste Renaissancegebäude im ganzen Norden — Shakespeares Drama in Stein verwirklicht.

Der dänische Schriftstellerverein hat im Sommer 1916 als Gedenkfest drei Aufführungen von «Hamlet» zu Kronborg veranstaltet. Nie und nirgends ist wohl eine derartige Freilichtbühne zu finden gewesen. Der Direktor des Kgl. Theaters, Johannes Nielsen, hat sie mit starker Phantasie ausgenützt und aus dem Werk den dramatisch wirkungsvollen Kern zu diesem Zweck herausgezogen. Die prachtvolle alte Burg selbst bildete den Hintergrund. Die östliche Bastion, wo der Wall gegen das Meer abfällt, wurde sinnreich mit einem romanischen Gebäude als einer Art von alter Shakespeare-Bühne ausgestattet. Hier trat der König und sein Hof aus dem Palast hervor. Auf der alten Mauer spielten die Szenen, wo die Wachen das Gespenst sehen. Hier brannten Leuchtfeuer in der Nacht. Hamlets toter Vater ging trauernd zum Meere hin, sank plötzlich in die Erde oder zeigte sich am Fenster der Grabkapelle. Die Wächter riefen einander an. Hamlet sprach mit dem Gespenst, während im Hintergrund aus dem Schloß selbst das Trinkgelage lärmte und das Geschütz donnerte. Vor dem Wall lag der Friedhof; wunderbar war der Eindruck, wenn Ophelia hier ihre Blumen pflückte und irr-

sinnig auf demselben Rasen tanzte, wo bald nachher der Totengräber ihr das Grab grub. Die Bastion gegen den Abendhimmel war unvergeßlich. Oder wenn die Stimme des Verstorbenen, «des alten Maulwurfs», aus der Erde selbst herauftönte: Schwöre! Oder wenn Hamlet über die Bastion mit Hohngelächter den Leichnam des Polonius — «der alten Ratte» — auf den Schultern wegschleppte. Die Schauspieler des königlichen Theaters wurden von der Bühne merkbar inspiriert: Nicolai Neiiendam als Hamlet, Frau Bodil Moltke als Ophelia, Jensdorff als Polonius usw. Das Ganze war ergreifend, versetzte in eine sonderbar alte, unheimliche und abenteuerliche Stimmung: ein schwermütiges Volkslied, aus der Erde selbst hervorquellend.

Bei der Premiere spielten leider Wind und Meer, Kälte und Brausen zu stark mit. Die späteren zwei Aufführungen wurden ruhiger und weniger vom Wetter verdorben. Reiche und kunstliebende Leute sicherten die Vorstellungen, die nicht ohne bedeutende Kosten abliefen. Georg Brandes hielt den ersten Abend, wo die ganze Königsfamilie zugegen war, einen glänzenden Festvortrag über Shakespeares Genius und Hamlet, den berühmten Dänen. Ein dramatisches Festspiel von Helge Rode, mit Musik von Carl Nielsen, beschwor Shakespeare in Person herauf, als «Fremden», der, vom Prologus geleitet, Kronborg besucht und hier die seherhafte Begeisterung zu seinem «Hamlet» bekommt.

Das Gedächtnisfest auf Kronborg war nicht bloß eine literarische Huldigung, es hatte einen ganz besonderen Reiz und gab einen Eindruck von «Hamlet», den man sonst nirgends gewinnen kann. Die alte Feste, Hamlets heimatliche Burg, mit ihrer bezaubernden Lage hat sich als moderne Kultstätte wunderbar bewährt.

Sophus Michaëlis.

Shakespeare-Jubiläum in Ungarn.

Alle bedeutenderen Kulturfaktoren des ungarischen Geisteslebens hatten sich an der Verherrlichung Shakespeares bei Gelegenheit der dreihundertjährigen Wiederkehr seines Todestages beteiligt. In der ungarischen Akademie der Wissenschaften hielt Privatdozent Elemér Császár, in der Gesellschaft für Ungarische Literaturgeschichte Universitätsprofessor Friedrich Riedl einen Vortrag über den Einfluß Shakespeares auf die ungarische Literatur.

Am imposantesten aber gestaltete sich die Feier des Shakespeare-Komitees der Kisfaludy-Gesellschaft, die ihre gründlich durchgesehene Shakespeare-Neuausgabe als Liebesgabe für das Jubiläum bestimmt hatte, und des Nationaltheaters zu Budapest, das von altersher der hervorragendste Vorkämpfer Shakespeares gewesen war.

Der Shakespeare-Zyklus des ungarischen Nationaltheaters erhält seinen eigentlichen Wert durch die Bedeutung, die Shakespeare im Leben des ungarischen Theaters zukommt. Einer der ersten ungarischen Shakespeare-Kenner äußert sich darüber in folgenden Worten: «Shakespeare ist die hauptsächlichste Tradition des ungarischen Theaters, die nie von ihm wich; an ihm lernten die Schauspieler spielen und sprechen, die Regisseure das Ganze eines Werkes erfassen und zur Erscheinung bringen. Fast alle unsere großen Schauspieler waren Shakespeare-Darsteller; und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben.» (Bernhard Alexander im Pester Lloyd Nr. 133, 13. Mai 1916.) So gestalteten sich die Festaufführungen des Nationaltheaters, trotz Schönheitsfehler in der Besetzung und der rücksichtslos übertriebenen Darstellung einiger Hauptrollen (Hamlet, Romeo) zum warmen Triumph der Shakespeareschen Muse. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft war durch Universitätsprofessor Alexander v. Weilen aus Wien vertreten.

Die Shakespeare-Woche wurde durch eine Matinée eingeleitet, die am 30. April das Shakespeare-Komitee der Kisfaludy-Gesellschaft im Verein mit dem Nationaltheater veranstaltet hat. Der Präsident des Shakespeare-Komitees, Geheimrat Albert v. Berzeviczy, wies in seiner Eröffnungsrede auf die intensive Pflege Shakespeares in Ungarn hin, und zog dann eine Parallele zwischen Shakespeare, Michelangelo und Beethoven, die die Kraft des Geistes, das Geheimnisvolle des Wesens und das Freisein von aller nationalen Beschränktheit miteinander gemein haben. Universitätsprofessor Bernhard Alexander sprach darauf über die Stellung Shakespeares in der Weltliteratur und fand die allgemeine Bedingung für die weltliterarische Stellung eines Dichters in dem nationalen Charakter der Dichtung, in ihrem Verhältnis zum Zeitgeist und in der Entwicklung der künstlerischen Form; in Shakespeares Dramen sieht er das Individualitätsgefühl der Renaissance am prägnantesten ausgedrückt. Den Vorlesungen folgte die Aufführung einer Szene aus «Richard II.» (IV, 1), demjenigen Stücke Shakespeares, das bisher bloß eine einzige Aufführung in Ungarn erlebt hatte (1889 Klausen-

burg). Die Auffassung des Königs als geistesschwach war leider verfehlt, da eben hier Schwermut und völlige Verrücktheit genau auseinandergehalten werden müßten. Emilie Márkus, die berühmte Künstlerin des Nationaltheaters, las einige Sonette Shakespeares vor, und endlich kam in einer Szene aus «König Johann» auch die große Tragödin Marie Jászay als Königin Konstantia zu Wort.

Abends folgte dann eine Festaufführung «Hamlets» mit Oskar Beregi in der Titelrolle, nachdem ihr ein poetischer Prolog von Eugen v. Rákosi, dem bedeutendsten Shakespeare-Schüler unter den lebenden ungarischen Dichtern, vorangegangen war. Den 2. Mai kam «Macbeth» mit Ivánfi und E. Márkus, den 3. «Ein Sommernachtstraum», den 4. «Viel Lärm um Nichts», den 6. «Othello» (Ivánfi und Márkus), den 7. «Was Ihr wollt», den 9. «Richard III.» (Ivánfi), den 10. «Romeo und Julie» (Beregi und Erzsi Paulay), den 11. «Heinrich IV.» zur Aufführung. Die Regie besorgte der ausgezeichnete Ivánfi, der in seinen Bemühungen hauptsächlich literarische und künstlerische Absichten verfolgte. —r.

Nekrolog.

Gregor Sarrazin

(geb. 13. März 1857 zu Grätz i. Posen, gest. 3. November 1915 zu Breslau).

Mit Gregor Sarrazin hat die Anglistik einen verdienstvollen, ideenreichen Forscher von wertvoller Eigenart verloren, dessen Wirksamkeit besonders in der Shakespeare-Forschung noch lange hinaus sich geltend machen wird. Auch das Shakespeare-Jahrbuch verliert an ihm einen langjährigen hochgeschätzten Mitarbeiter, dem es eine Reihe hervorragender Beiträge verdankt.

Im Jahre 1857 als Sohn eines aus westfälischer Familie stammenden Rittergutspächters geboren, widmete sich Sarrazin germanistischen und neuphilologischen Universitätsstudien in Leipzig, Breslau, Tübingen und Berlin, und habilitierte sich 1882 für englische Philologie in Marburg, das er 1884 mit Kiel umtauschte, wo er 1889 zum a. o. Professor, 1899 zum Ordinarius vorrückte. Seit 1900 wirkte er als Nachfolger seines ehemaligen Lehrers Kölbing in Breslau, wo er im Herbst 1915 nach kurzer Krankheit verschied. Als lauterer Charakter und hervorragender Lehrer genoß Sarrazin bei Kollegen und Schülern hohe Verehrung. Auch wer ihm nur einmal im Leben begegnete, mußte an ihm die Eigenschaft herausfühlen, die seinem Lieblingsdichter die Zeitgenossen mit der Bezeichnung «gentle» nachrühmten. Ein an persönlichen Zügen reiches Lebensbild hat R. Jordan im Beiblatt zur Anglia 1916 (S. 174ff.) entworfen.

Sarrazins literarische Tätigkeit erstreckte sich auf alle drei Perioden des englischen Schrifttums. Der damaligen Hauptrichtung der englischen Philologie entsprechend trat er zuerst mit mittelenglischen Arbeiten hervor (Die Quellen des Ormulum, Habilitationsschrift 1882 = Engl. Stud. VI; — Ausgabe des Octavian 1885). War ihm die Anregung dazu wohl mehr von außen, durch den Einfluß seiner um die mittelenglische Textphilologie besonders ver-

dienten Lehrer Zupitza und Kölbing gekommen, so führte den von einer germanistischen Dissertation ausgegangenen jungen Anglisten innerste, vielleicht durch Müllenhoffs Vorlesungen wachgerufene Vorliebe bald auf das Gebiet der Beowulfprobleme, die ihn lebenslang beschäftigten. Von seinen ersten «Beowulfstudien» (1888) führt eine lange Reihe von Aufsätzen hinüber zu seinem letzten Buche «Von Kädmon zu Kynewulf» (Berlin 1913), in dem er neben einer Fülle von altenglischen chronologischen und stilistischen Verfasserfragen auch Beowulf erneut behandelt und mit der wissenschaftlichen Erfahrungsreife eines Lebens seine im Kerne festgehaltenen Grundanschauungen über die Vorstufen des Epos klärt, modifiziert und vertieft.

Bald nach den ersten Beowulfstudien betrat Sarrazin das Gebiet, auf dem sich die besondere Eigenart seiner Forschungsweise, sein subtiles Gefühl für Stileigentümlichkeiten und für die dichterische Individualität am glänzendsten entfalten konnte, den weiten Kreis der Shakespeareforschung. Von Jahre 1889 an, wo er im 12. Bande der «Anglia» eine Untersuchung über die Entstehung der Hamlet-Tragödie veröffentlichte, bis zum Jahre 1914, wo er sich in der «Internat. Monatsschrift» zum letzten Male über Shakespeares Sonette aussprach, sind kaum ein oder zwei Jahre vergangen, in denen er die Shakespearekunde nicht durch wertvolle Beiträge bereichert hätte (s. die Bibliographie von R. Jordan a. a. O.). Neben zahlreichen größeren Untersuchungen in Aufsatzform sind ihm aus diesen Studien drei Meisterbücher erwachsen: «Thomas Kyd und sein Kreis» (1892), «Shakespeares Lehrjahre» (1897) und «Aus Shakespeares Meisterwerkstatt» (1906). Das erste Buch gibt (im Zusammenhange mit den dazu gehörigen Aufsätzen in Anglia 12, 13 und Engl. St. 15) zum ersten Male ein mit moderner Methode gewonnenes Bild der schwankenden Dichtererscheinung Kyds und der Probleme des Urhamlet; das zweite bietet ergebnisreiche Studien über die Chronologie und Echtheit der Jugenddramen Shakespeares unter ganz neuen stilistischen Gesichtspunkten; das dritte behandelt in fesselnder Darstellung stilgeschichtlich und mit einer Fülle von Ausblicken auf die kulturgeschichtlich-zeitgenössische Umwelt die Periode von Romeo bis Hamlet. Es ist auf das tiefste zu beklagen, daß es Sarrazin nicht mehr vergönnt war, auch die letzten Dramen in dieser Weise zu behandeln, und mit der vollen Reife seiner Kenntnisse, mit seinem Ideenreichtum und der ihm eigenen hohen Reizsamkeit für Stileindrücke auch noch die letzten Wandlungen Shake-

speares zum Verfasser der herbsten Tragödien und zum Prospero der Romanze stilpsychologisch zu beleuchten.

Mit dem persönlich-künstlerischen Einsatze Sarrazins in seine Forschung hängt es zusammen, daß in Beobachtungen und Schlüssen notwendigerweise ein starkes Maß subjektiven und intuitiven Empfindens und Urteils mitspricht. Nicht darin aber liegt die Gesamtbedeutung seiner Shakespearestudien, ob jeder Wurf, jede Vermutung, jeder Schluß sich als überzeugungskräftig erwiesen hat und als haltbar bewähren wird. Die Art und Weise, wie Sarrazin den Stil als «Urkunde für das innere Leben des Dichters», als unbewußten und daher doppelt bezeichnenden Ausdruck seines Phantasiegehaltes und Interessenkreises zu verwerten versteht, wie er in immer wieder neuen Fragestellungen bisher unbeachtete Probleme und Beziehungen aufdeckt und erkennen lehrt, machen seine Shakespeareforschungen zu einer wahren Schule literarisch-stilistischer Feinfühligkeit und Vielseitigkeit der Beobachtung. So wird neben den bleibenden und dauernden Ergebnissen seines Lebenswerkes auch eine reiche geistige Anregung auf die Nachwelt übergehen und in der Kontinuität wissenschaftlicher Forschung fortwirken.

Würzburg. O. L. Jiriczek.

Theaterschau.

Züricher Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1916.

Von Regisseur Richard Révy.

Die dreihundertste Wiederkehr von Shakespeares Todestag wurde in Zürich durch Aufführungen von «Der Widerspenstigen Zähmung», «Viel Lärm um nichts», «Was Ihr wollt», «Wie es Euch gefällt», «Der Kaufmann von Venedig», «Lear», «Hamlet» und «Macbeth» gefeiert: eine Auslese aus der reichen Shakespeare-Arbeit, die das Theater unter der Führung Alfred Reuckers im letzten Dezennium geleistet hat; als Erstaufführung erschien in dem Jahre der Shakespeare-Feier «Troilus und Cressida». Es ist ein Zeichen engster Beziehungen zu dem Dichter, daß die Festaufführungen größtenteils aus dem sicheren Bestand des Repertoires der letzten Jahre bestritten und in einer Zeitspanne von 4 Wochen um den 23. April als Mittelpunkt herumgruppiert, alle erstmalig in dieser Spielzeit zur Aufführung kommen konnten und daß eine Neueroberung auf dem schwierigen Gebiet der noch von keiner Bühne dauernd gewonnenen Dramen versucht wurde. Die Shakespeare-Feier war der Ausdruck langjähriger, treuer Bemühungen um den Dichter.

Eine Stadt von der Größe Zürichs kann bei aller kunstfreudiger Opferwilligkeit — in der Schweiz findet man viel wirklichen Idealismus! — natürlich ihre Theater nicht mit solchen Mitteln ausstatten, daß sie ohne weiteres mit großstädtischen Bühnen konkurrieren könnten. Das Künstlerpersonal wechselt in seinen lebendigsten Kräften zu schnell, die szenische Ausstattung beschränkt sich mehr auf ein Verwerten des Vorhandenen, als auf Neuanschaffungen, eine relativ kurze Vorbereitungszeit steht für die einzelnen Stücke zur Verfügung. Überdies machten sich störende Rückwirkungen des Krieges geltend. Was trotzdem den Züricher Shakespeare-Aufführungen vom Jahre 1916 allgemeineres Interesse sichern mag, ist, daß sie an der von Berliner Bühnen ausgehenden Shakespeare-Renaissance starken Anteil nehmend, typische Eigenschaften dieser Epoche entwickelt haben und daß, auf den allgemeinen künstlerischen Anregungen der modernen Bühne fußend, eigene Wege versucht wurden. Bewirkt wurde dies durch die künstlerische Stabilität der Leitung, die nun seit vielen Jahren in denselben Händen liegt.

Für die Aufführungen standen zwei Bühnen zur Verfügung: das große Stadttheater, eine Bühne, die bei manchen trefflichen Qualitäten doch vor allem Opernhaus ist; in gefährlicher Breite liegt der Orchesterraum zwischen Szene und Zuschauern. Dann die intime Bühne des Pfauen-Theaters, ein enger und technisch sehr unbefriedigender Raum, in dem aber das Publikum, dieser

große und wichtige Mitspielende, glücklichsten Kontakt mit den Schauspielern gewinnt. Dieser mühelose Kontakt ist eine wesentliche Voraussetzung für künstlerische Wirkung; die Ausdrucksmittel der Schauspieler vereinfachen und veredeln sich, und das Publikum wird feinhöriger.

Die Vorzüge der stilisierenden Reliefbühne kamen allen Stücken zugute. Ein gemeinsamer, dem Charakter des betreffenden Stückes angepaßter Rahmen umschloß gleichmäßig alle Szenen; zwei parallel zum Zuschauerraum laufende Stufen teilten je nach Bedarf den Raum in eine Vorder- und Hinterbühne. Das ablenkende Detail der alten Illusionsbühne war einer andeutenden, den seelischen Grundton der Szene unterstützenden Einfachheit gewichen. In dem Auswechseln der abschließenden Hinterwand, die oft durch einen Vorhang ersetzt war, bestand meist der ganze Umbau; daher vollzog sich der Szenenwechsel ohne Zeitverlust, man konnte, dem ursprünglichen Gefüge der Dichtung folgend, Zusammenziehungen und gewaltsame Verlegung der Schauplätze im allgemeinen vermeiden. Nicht immer allerdings vermag die stilistische Kraft des Schauspielers, mit der Stilisierung des Bühnenbildes Schritt zu halten. Die Tugend der «andeutenden Dekoration» bringt dem Künstler einige Not, da ihm früher manches szenische Detail Anregung und Stütze geboten hatte. Nur der ganz große Schauspieler wird ohne weiteres auch auf der vereinfachten Bühne bestehen. Daß solche Künstler sehr selten sind, bestimmt der Vereinfachung ihre Grenzen.

Ein äußeres, aber sehr erfreuliches Merkmal der gegenwärtigen Shakespeare-Epoche ist der starke Publikumserfolg. Wenn das Deutsche Theater in Berlin für einzelne Inszenierungen 40 und mehr Aufführungen in einem Spieljahr mitteilen kann, so entsprechen diese Zahlen im Verhältnisse vollkommen den 12 Aufführungen von «Der Widerspenstigen Zähmung», den 9 Aufführungen von «Viel Lärm um nichts», den 10 Aufführungen von «Wie es Euch gefällt» in je einer Züricher Theatersaison.

Worin besteht aber das charakteristische innere Merkmal der neuen Shakespeare-Aufführungen, die bis jetzt in Max Reinhardts Inszenierungen wohl ihren stärksten Ausdruck gefunden haben?

Zwischen Dichtkunst und Schauspielkunst, die sich zu gemeinsamer Wirkung auf der Bühne vereinigen, ist in unserer Zeit eine entschiedene Grenzberichtigung zugunsten der letzteren erfolgt: die Schauspielkunst, durch einseitig literarische Gesichtspunkte lange unfrei gemacht und in ihren Ausdrucksmitteln zur Schablone eingeengt, darf jetzt mehr aus ihren eigenen Gesetzen heraus wirken; und aus dem freien Spiel der ihr innewohnenden belebenden Gewalten erwuchs der Dichtung neue Schönheit. An einzelnen Rollen hatten besonders starke künstlerische Persönlichkeiten seit jeher den dichterischen und schauspielerischen Anteil gleichberechtigt zu verschmelzen gewußt. Heute versucht dies nun an dem gesamten Bühnenkunstwerk die — in ihrem jetzigen Umfange völlig neue — Kunst der Regie.

An dem Schicksal Shakespeares auf der deutschen Bühne kann man diese allgemeine Wandlung besonders deutlich verfolgen. Durch die Literatur und nicht durch die Schauspielkunst wurde der größte dramatische Dichter dem deutschen Geistesleben zuerst gewonnen. Ein literarisch-idealisierender und etwas doktrinärer Zug beeinflußte daher lange die Bühnenaufführung seiner Werke. Schiller, der für die deutsche Bühne entscheidende Mann, sprach das

sehr bedenkliche Wort über «die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet». Bei einem gemäßigt fortschrittlichen Stadtrat würde man solche Gedankengänge eher erwarten, als bei einem großen Dichter; und doch entsprachen sie der Gesamtmeinung seiner Zeit über die Bühne. Man suchte «die Moral» des Stückes; fahndete vor allem nach ethischen Werten, damit der zuschauende Bürger seinen positiven idealen Gewinn und Belehrung nach Hause tragen könne; die ethischen Kräfte wollte man an Stelle der ästhetischen vor allem auf der Bühne gelten lassen. Die Schauspielkunst ihrerseits, wie alle Kunst aus Abgründen und Tiefen heraus geboren, die für unser Auge jenseits von Gut und Böse liegen, suchte ihre unheimliche dionysische Herkunft zu verbergen und «moralisch» zu wirken, als das Interesse und Wohlwollen des Bürgertums sich ihr fördernd zuwandte. Eine wunderliche Verbürgerlichung der Künstler und der Kunst setzt ein. Der ethische Eifer, der dem Deutschen ja eingeboren und die Wurzel seiner tiefsten Kraft ist, verwirrte und beengte die Bühnenkunst, deren Ziel natürlich ein ästhetisches ist. Die Dichter Schiller und Goethe werden wohl ihre besonderen Erkenntnisse von Shakespeare gehabt haben; als Theaterleitern aber war ihnen die Bühne vor allem eine zum wohltemperierten ästhetischen Vergnügen der Gesellschaft und zur veredelnden Belehrung des Volkes bestimmte Stätte. Der rücksichtslosen Gewalt Shakespearescher Kunstoffenbarungen taten ihre Bearbeitungen entstellenden Zwang an; nach der idealischen Manier des Schillerschen Theaters wollte man Shakespeare spielen; und das geschah im allgemeinen auch bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts, heute geht man den umgekehrten Weg: Schiller wird sozusagen «shakespearisch» gespielt; und da er als genialer Dramatiker mit dem großen Briten verwandt ist, nicht ohne glücklichen Erfolg. Jedenfalls ist bei dem Publikum an Stelle gelangweilter Pietät früheren Klassikeraufführungen gegenüber heute ein leidenschaftliches Teilnehmen getreten.

Die Schauspielkunst erwachte zu neuem Leben durch den in seinen Kampfzielen starken, an eigenen positiven Kräften schnell erschöpften Naturalismus, der in leidenschaftlichem Protest gegen die phrasenreiche Denk- und Seelenfaulheit der Epigonen und ihrer Schablonekunst alles geistige Leben ergriff. Die nicht allzuhoch gesteckten literarischen Ziele des extremen Naturalismus machten die Schauspielkunst zur schöpferischen Helferin und ließen sie gesunden. Die Darstellung des individuellen Menschen wird angestrebt an Stelle der lange herrschenden «Ausfüllung eines Rollenfaches». Geistig geschult und ernster geworden durch die Arbeit an Ibsen und Strindberg, bereichert durch das künstlerische Neuland einer schöpferischen Regie, vermochte die Schauspielkunst zu einer neuen Darstellung Shakespeares zu gelangen, der ja von der Schauspielerseite her Dichter geworden ist und darum ihr natürlichstes und höchstes Arbeitsfeld darstellt. Die Pflege des Ensembles tritt an Stelle des unleidlichen Starwesens; die künstlerische Ausdrucksfähigkeit wird durch äußerste Ausnützung des schauspielerischen Individuums gesteigert und die ästhetische Wirkung vor allem andern angestrebt, aus der Meinung heraus, daß der ethische Hintergrund der Dinge, soweit er für jeden in dieser Welt enthalten sein mag, von der Höhe des Kunstwerkes aus von selbst sichtbar werden, aber doch nur «Hintergrund» bleiben muß, der «nie die Bescheidenheit der Natur» verletzen darf. Man lernte, die Schaubühne als eine künstlerische Anstalt zu betrachten.

Während das lebensvolle Streben, durch Steigerung der Schauspiel-

kunst die Bühnendichtung neu zu beleben, freudige Zustimmung verdient, zeigen sich auch schon unerfreuliche Auswüchse der neuen Richtung. Der literarische Respekt, der nicht lähmend, aber als ordnender Geist über den wechselnden Wogen schauspielerischer Einfälle schweben muß, wird oft verletzt, und die feinen Fäden, welche die Bühne mit der gesamten Welt des Geistigen verbinden, sind dadurch gefährdet. Das Publikum als große Masse ist nur zu einverstanden mit dem Überwiegen des schauspielerischen über den literarischen Anteil. Der häufigste Fehler moderner Regie ist das Betonen wirkungsvoller Einzelheiten auf Kosten der wesentlichen Hauptwerte einer Dichtung. Zum Teil mag daran schuld sein, daß das Instrument, von dem der Regisseur abhängig ist, das künstlerische Personal, nur wenigen Aufgaben sich vollkommen anpassen läßt. Die Resultierende aus den zwei Komponenten: schauspielerische Kraft und dichterische Vorlage, vibriert von inkommensurablen Abhängigkeiten, die der Regisseur nicht immer zu lenken vermag. So kann er die Gipfelpunkte eines Dramas meist nur mit Hilfe großer Schauspieler gewinnen, und diese sind selten; in den Nebenteilen der Dichtung vermag er aber oft durch geschickte Einfälle schauspielerische Schwächen zu verdecken, ja Fehler zur Charakteristik zu verwenden, und so gelingen diese Teile oft besser als die wichtigeren; die Aufführung verliert dadurch ihr architektonisches Maß; ein zur Verzierung gedachter Schnörkel wirkt so stark wie die Hauptfassade. Der Regisseur aber muß der Dichtung mit einer Art von symphonischem Gesamtgefühl gegenüberstehen; er muß aus diesem heraus ein sicheres Maß für die Proportion, in der die einzelnen Szenen und Akte zueinander stehen, besitzen; den Grundakkord der Dichtung, samt allen harmonischen Notwendigkeiten, die sich aus ihm ergeben, muß er stark empfinden und die Variation desselben in alle Verästelungen der kleinsten Szenen hinein verfolgen können.

Eine absolut «richtige» Inszenierung gibt es nicht, und in jedem Drama stecken die Möglichkeiten zu vielen ausgezeichneten und völlig verschiedenen Aufführungen; darum hat der Regisseur das Recht und die Pflicht, aus seiner Grundanschauung von der Dichtung jede künstlerische Konsequenz für die Aufführung zu ziehen; denn nur dann kann bei der verwirrenden Fülle der Möglichkeiten stilistische Einheit gewonnen werden.

Auf den vielen deutschen Bühnen gibt es nur wenig Regisseure von eigener geistiger Physiognomie; aber fast alle wollen, da die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Regie als eine Modekunst gelenkt ist, neue Einfälle zeigen; sowie aber Regiekunst als solche sichtbar wird und nicht als innere allgegenwärtige Kraft das gesamte Kunstwerk durchdringt, ist sie schlecht. Häufig werden auch die fertigen Inszenierungen anerkannter Bühnen in ihren Äußerlichkeiten nachgeahmt, und es entsteht durch solche unorganische Arbeit künstlerische Unselbständigkeit. Jede Aufführung muß eine neue Aufführung sein. Ja, dieselbe Inszenierung muß bei gleichbleibenden äußeren Bedingungen bei jeder Wiederholung ein eigenes neues Gesicht gewinnen, wenn der künstlerische Geist des Regisseurs weiterwirkt. Davon sind wir leider noch weit entfernt. Dafür zeigt sich aber oft eine Neigung zu äußeren, überrumpelnden Bühneneffekten; vergröbernde Übertreibung drängt oft das dichterisch Bedeutsame zurück. Auf die Zeit der Unterjochung der Schauspielkunst durch die Literatur droht eine Zeit der allzu dreisten Herrschaft des Schauspielerischen auf der Bühne zu kommen.

Da Dichtkunst und Schauspielkunst auf der Bühne für einander gleichzeitig Mittel und Zweck sind, da sie sich wechselseitig in gleichem Maß durch Geben und Empfangen verpflichtet sind, ist die feine Linie des notwendigen Gleichgewichtes zwischen ihnen schwer zu finden und zu bewahren. Hieraus entsteht der mitten innestehenden Regiekunst ihr schönes und weites Arbeitsfeld, gleichzeitig aber auch die Gefahr von Willkür und Planlosigkeit.

Ganz besonders aber gestaltet sich die Aufgabe des Regisseurs an Shakespeares Dramen, wichtig zugleich und schwierig: denn der Dichter Shakespeare hat dem Regisseur Shakespeare seinerzeit sicherlich einen großen Anteil am Bühnenkunstwerk überlassen. Dieser Teil von Shakespeares Tätigkeit, den wir uns wohl kaum großartig genug vorstellen können, war es vielleicht, welcher die großen Lücken und Dunkelheiten seiner Dramen aufklärend ergänzte. Der Dichter selbst stand deutend vor seinem Werk, und mündlich offenbarte er den Schauspielern vielleicht die empfindlichsten Geheimnisse seiner Dichtung; durch ihre Kunst erst sollten sie an den Tag treten. Heute müssen wir die Spur des Shakespeareschen Regiegedankens erratend wiederzufinden suchen. Und zwar handelt es sich kaum um Fragen der äußeren Einrichtung — diese ist mit den historisch gewordenen Theaterverhältnissen der elisabethanischen Zeit gleichzeitig überholt —, sondern um die innere Regie, um die geistige Richtung, welche der große Dichter-Regisseur der Aufführung gegeben haben mag. Der heutige Inszenierende muß das Herz der Dichtung zu entdecken wissen, und das ist schwer; denn viele Shakespeare-Stücke sind ohne eigentliche Deutung, ohne «Tendenz» in künstlerischem Sinne gelassen. Schiller schrieb vor die «Räuber» das richtunggebende Motto «in tyrannos»; bei Shakespeare gibt es keine solchen Wegweiser; er scheint sich oft beinahe zu verstecken.

Wenn man z. B. «Richard II.» untersucht, so scheint zunächst mit getreuem Bemühen die historische Überlieferung dramatisiert. Was den Dichter über alle diese nebeneinander gestellten Geschehnisse hinaus eigentlich seelisch interessiert, ist nirgends direkt ausgesprochen. Und doch wird bei einer in die Tiefe gehenden Aufführung mit großer Deutlichkeit sichtbar, daß die Gestalt Richards II. auf der Linie Shakespearescher Schöpfungen liegt, die direkt zu «Hamlet» führt; daß die Gestaltung dieses immer wieder auftauchenden Typus eine innerste Angelegenheit des Dichters selbst war. Denn dieser Richard II., der so schuldig wird vor der Welt und uns doch so zur Liebe zwingt, daß wir eher der Welt die Schuld zuschieben und ihn für zu fein, an Geist und Seele zu naiv-vornehm organisiert erklären möchten, kündigt sich früh an im II. und III. Teil von «Heinrich VI.», führt zum wunderlichen, vornehm-unbeteiligten Antonio im «Kaufmann von Venedig» — wann wird endlich der Schauspieler kommen, der diese Rolle auf den ihr zukommenden schwermütig-schönen Platz in der Mitte des Stückes stellt! —, variiert sich ironisch-schmerzlich im Jacques («Wie es Euch gefällt»), klingt an im Edgar («Lear»), Brutus («Julius Caesar») und vielen andern, versteckt sich hinter den Grimassen der unsterblichen Narren, um endlich im Dänenprinzen endgültig in die Höhe hinauf und in die Tiefe hinab gebaut zu werden, weiterzuklingen im «Timon», der wie ein Hamlet erscheint, dem endgültig die Geduld ausgegangen ist, und schließlich als Prospero «tiefer als ein Senkblei je geforscht» sein Geheimnis zu vergraben. Alles das sind Gestalten, an denen des Dichters Liebe über ihre objektive künstlerische Gestaltung hinaus subjektiven Anteil zu haben scheint: das Leben

erscheint ihnen allen, ohne daß es besonderer Geschehnisse bedürfte, an und für sich tragisch; sie besitzen nicht die zum äußeren Erfolge notwendige einseitige Borniertheit; sie sehen die vielen Seiten der Dinge. Ihr Erleben verwandelt sich ihnen in Erkenntnis, die objektivierende Gewalt ihres Gehirns rückt ihnen alle Dinge in eine Distanz, die «ihre Seele nicht mehr zu erreichen vermag»; sie vermögen nicht, in den vollen Besitz des Lebens zu gelangen; aber das Leben besitzt auch sie nicht ganz, und daraus erwächst ihnen Freiheit und der große ästhetische Reiz. Wenn wir, das Vielerlei der oben aufgezählten Charaktere mit hundert multiplizierend, es bereichert und kraftvoll erweitert denken, ahnen wir vielleicht die Grundmelodie von Shakespeares eigener Persönlichkeit. Zwischen unserer Sehnsucht, diese zu erkennen, und dieser Persönlichkeit selbst steht hemmend, weil allzu deutungsreich, sein beispiellos objektiviertes Kunstwerk. Aber durch die Masken der oben genannten Charaktere, so verschieden im einzelnen ihre Züge sein mögen, glauben wir doch das Auge des Dichters selbst herausleuchten zu sehen. Was mag er, der so viel vom Menschen wußte, von sich selbst gewußt, über sich selbst gedacht haben? Etwas wie eine leise Antwort klingt aus der mit «Hamlet» verwandten Dichtung von «Richard II.». Aber der Dichter Shakespeare betont diese wichtigste Beziehung kaum; Shakespeare, der Regisseur, wird sie aber bewußt und unbewußt stark herausgearbeitet haben; und der heutige Regisseur muß, nach seinen geistigen Kräften, dasselbe versuchen.

In allen Shakespeare-Stücken existiert so ein geistiger Schwerpunkt, dessen Entdeckung notwendig ist, wenn die Architektur der Dichtung auf der Bühne zu voller Schönheit erstehen soll.

Die Inszenierungen der Züricher Aufführungen sind im Laufe mehrerer Jahre entstanden und folgen zum Teil den von Max Reinhardt und dem Münchener Künstlertheater ausgehenden Anregungen, zum Teil gehen sie eigene Wege. Letzteres ist besonders zu sagen von «Macbeth», «Wie es Euch gefällt» und «Troilus und Cressida». Im wesentlichen sind aber alle Aufführungen aus den besonderen Bedingungen der Züricher Bühnen und der individuellen Physiognomie des hiesigen Schauspielpersonals organisch entstanden. Das machte ihren künstlerischen Wert aus.

Im folgenden wird versucht, das Bemerkenswerteste aus den acht älteren Inszenierungen mitzuteilen und den Verlauf der «Troilus und Cressida»-Aufführung eingehend zu schildern.

Ein Extrem in der Richtung, ein Drama auf alle schauspielerischen Möglichkeiten hin auszubeuten, bedeuteten die Aufführungen von «Der Widerspenstigen Zähmung» und «Was Ihr wollt»; das Poetische kam hier entschieden zu kurz. Wahre Orgien feierte das Schauspielerische vor allem in «Der Widerspenstigen Zähmung». Reinhardtsche Anregungen erstanden in der wirbelnden Buntheit der Szene; wie bei der Dresdener Aufführung spielten sich die Vorgänge auf einer Art Terrasse vor dem Schlosse des Lords ab. Die (auch bis zu dem nicht mehr von Shakespeare stammenden Schluß) beibehaltene Rahmenhandlung von Christof Schlau errichtet auf der Bühne noch eine zweite Bühne; diese hatte als grotesken Zuschauer den besoffenen Kesselflicker und mußte daher recht grelle Farben bekommen, um sich neben seinen komischen Kommentaren behaupten zu können. Nun wird aber noch ein drittes Theater im Theater errichtet: die Schauspieler, welche die Zähmung der Widerspenstigen spielen,

stellen wandernde Mimen der Shakespearezeit dar und bemühen sich um einen historisierenden Stil, indem sie ihre künstlerischen Ausdrucksmittel auf die primitive Art der elisabethanischen Zeit zurückschrauben. Diese drei Theater auf der einen Bühne stilistisch auseinander zu halten, ergibt eine solche Fülle der schauspielerischen Probleme für die Mitwirkenden, absorbiert so stark das Interesse der Zuhörer, daß von der eigentlichen Dichtung nicht mehr viel übrig bleibt; poetisch starke und schöne Stellen, wie die große Schlußrede Katharinas im V. Akt, wirkten befremdend, ja beinahe peinlich. Dazu kommt noch, daß die heutigen Schauspieler, wenn sie sich auf die (uns recht wenig bekannte!) Ausdrucksweise der englischen Renaissance-Bühne einzustellen glauben, leicht vergröbern und übertreiben; unser Publikum sieht auch nicht mit historischen Augen zu, und schauspielerische Gebräuche, die vor 300 Jahren selbstverständlich waren, wirken, von unseren Schauspielern auf der heutigen Bühne dargestellt, wie parodistische Verulkung. Die Darstellung «historischer Schauspielkunst» trat in den Vordergrund; nur wäre es ein Gebot stilistischer Konsequenz gewesen, Katharina und Bianka dann auch von zwei jungen Männern darstellen zu lassen.

Die Wirkung der mit geistvollen Einzelheiten belebten Aufführung war außerordentlich stark, aber der Regisseur mit seinen ausgezeichneten Einfällen stand beinahe mehr im Mittelpunkt als Shakespeare, der doch auch gute Einfälle gehabt hat. Der Anteil der Regie als solcher an einer Aufführung und die Mannigfaltigkeit schauspielerischer Möglichkeiten, die in einem Shakespeareschen Drama enthalten sind, könnte schön gezeigt werden, wenn dieselbe Bühne jetzt sozusagen auf die «schauspielerische» eine «dichterische» Inszenierung folgen ließe und die beiden uns nebeneinander vorführte. Eine solche poetische Aufführung setzt allerdings adelige und eminente Schauspieler voraus, stellt an die Ausstattung weit kostspieligere Anforderungen; der Regisseur hatte das erreichbare Ziel, das er künstlerisch ganz erfüllen konnte, gewählt; und in dieser Beschränkung liegt auch ein Verdienst. Die Auseinandersetzung zwischen Katharina und Petruchio ist trotz der unbekümmerten handfesten Form der Vorgänge aus tieferen psychologischen Bedingungen erwachsen, als eine groteske Aufführung zu zeigen vermag: sie ist eine Etappe auf dem «seit Ewigkeit zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß»; das Ewig-Männliche und das Ewig-Weibliche sind die Helden des Lustspiels. Das Renaissanceweib Katharina ist sich seiner Individualität eifersüchtig bewußt; ihre «Widerspenstigkeit» entspringt zum großen Teil einem edlen jungfräulichen Eigengefühl, das sich frei und unberührt bewahren will; zum andern Teil ist sie aber durch die Jämmerlichkeit der sie umgebenden Männerwelt verführt worden, die dem Weibe gezogenen Grenzen zu überschreiten: Baptista, der wie ein bürgerlicher Molière-Vater anmutet, knifflich und aufs Geld versessen, die Verheiratung seiner Töchter ausschließlich als finanzielle Kombinationen betrachtend; Gremio, der knöcherne alte Junggeselle, und der schwächliche Hortensio liegen alle huldigend der sanften kleinen Kanaille Bianka zu Füßen, die rastlos ihre Tugenden zur Schau stellt und die Krallen für die Zeit nach der Hochzeit aufzubewahren weiß. Katharina durchschaut sie und ist empört. Da setzt das Spiel ein. Petruchio, das Prachtexemplar von Mann, bringt auf humoristischem Wege, der bei allem Grotesken nie das Launig-Ritterliche ganz vermissen lassen darf, Ordnung in die Welt und rettet die Frau vor einer Emanzipation, die ihr selbst am meisten

Schaden bringen würde. Schlimmer noch als mit Katharina geht Petruchio eigentlich mit den andern Personen des Stückes um: er nimmt sie gar nicht für voll. Nur er und Katharina sind zwei vollwertige Persönlichkeiten in dem sonst recht bürgerlich eng geschilderten paduanischen Kreis. Nur zwei überragende Schauspieler vermögen dieses Paar in seinem äußerlich grotesken, innerlich bedeutenden Wesen darzustellen.

Die «Was Ihr wollt»-Aufführung folgte der vom Münchener Künstlertheater her bekannten Inszenierung. Nur wenig Schauspieler besitzen Poesie und Adel; für die charakteristischen und komischen Partien gibt es viel mehr geeignete Kräfte. Und so war es nicht ausschließlich die Schuld der Regie, wenn die empfindlichen Motive der fein verschlungenen Gefühlsirrtümer und ihre märchenhafte Lösung durch die wein- und lachlustige Lautheit der Szenen um Tobby Rülp herum übertönt wurden. Auch die komische Szene Malvolios mit den kreuzweise gebundenen Kniegürteln wurde durch das vorhergehende, ungeheuer ausgebreitete Lachterzett Maria-Tobby-Fabio beeinträchtigt. Die Ankündigung der zu erwartenden komischen Szene war so vorlaut und stark, daß diese selbst notwendig dahinter zurückbleiben mußte. Die Nebenszene war vor die Hauptszene getreten. Ein typischer Fehler. Zu tadeln war auch, daß die komischen Elemente in Malvolio einseitig betont wurden. Das pedantische, verbockt puritanische England richtet sich in dieser hageren Figur wie ein drohender Finger in einem schwarzen Handschuh auf gegen die strahlende Heiterkeit und Seelenfreiheit der Renaissancewelt. Der «ernsthafte Esel, der sich bemüht, es so ganz und gar zu sein», ist irgendwo ein gefährlicher Kerl, für dessen Charakteristik man nicht komische Maske und Habitus von weither suchen muß. Seine Seelenenge wohnt nur zu häufig in der täglich zu sehenden Physiognomie des beamteten Bürgers.

Lebendig geriet die Aufführung von «Viel Lärm um nichts». Eine herbstlich heitere, offene Terrasse ergab den Hauptschauplatz; die Kapelle war märchenhaft und dunkel, so wie die Scheintragödie, die sich in ihr abspielt; sonst wechselten weiße, schwarze, gelbe und graue Vorhänge, vor denen sich in starker Bildwirkung die Szenen des Maskenfestes, die stänkrigen und übellaunigen Gaunereien Don Juans und seiner Mitbösewichter abspielten. Ein heiter lärmender Tanz vereinte am Schlusse endlich die Liebespaare.

«Der Kaufmann von Venedig», «Hamlet», «Lear» waren Aufführungen, die mit Glück die neuen szenischen Erfahrungen verwerteten, ohne aber ein eigentlich individuelles Gepräge zu gewinnen. Porzia und Shylock, noch mehr aber Hamlet und Lear sind eben Rollen, deren Bewältigung das außerordentlichste Zusammentreffen von Talent und Persönlichkeit in einem Schauspieler voraussetzen. Es ist viel, wenn man wünschen kann, dem Lear des gediegenen Künstlers Gustav Czimeg in 10 Jahren wieder zu begegnen. Hoffentlich gelingt es ihm, die Sentimentalität zu beseitigen und tragische Möglichkeiten, die zweifellos in ihm stecken, zu entwickeln. Der große Raum des Stadttheaters, in dem diese drei Stücke aufgeführt wurden, war nicht förderlich für die innere Beseelung der Rollen. Nur die «Wie es Euch gefällt»-Aufführung hat auch hier Siege erfochten, an denen der durch Überbrückung ins Spiel miteinbezogene Orchesterraum, dessen breiter Abgrund sonst viel verschlang, wesentlichen Anteil gehabt haben mag. Alle anderen Stücke wurden im Pfauentheater gespielt.

Von einem einheitlichen Regiewillen zusammengehalten, trat die «Macbeth»-

Tragödie vor uns. Das neblig-dumpfe Schottland, in dem Felsen wie Hexen aussehen können und im Dunst und Qualm eines Gelages auf dem unheimlichen Königsschloß blutige Geister sich an die Tafel setzen, war in gedrängtem Raum mit erstaunlicher Wirkung angedeutet. Zwei kurze dicke Säulen, durch massiven Bogen verbunden, gaben allen Szenen die drohende Umrahmung. Starkes inneres Tempo trieb die Aufführung bis zur Katastrophe vorwärts. Herrn Ernst Sattlers Macbeth war gut und wird, wenn der Künstler die Peer Gyntisch-Phantastische Naivität des Helden mehr betont und an innerem Adel gewinnt, noch viel besser werden.

Die Aufführungen von «Wie es Euch gefällt» und «Troilus und Cressida», deren Inszenierungen der Züricher Bühne ganz zu eigen sind, bleiben noch zu besprechen. Keine Bühnentradition stand hier hindernd und beeinflußend im Wege, Publikum und Schauspieler gingen mit neuen Augen an die Werke heran.

«Wie es Euch gefällt», mit dem auf der deutschen Bühne nur selten der Versuch einer Aufführung gemacht worden ist, war wohl der stärkste Schauspielerfolg, den Zürich bisher gesehen hat. Das kam recht überraschend, zumal das Stück bei allen Vorzügen im einzelnen nicht zu Shakespeares gelungensten zählen kann. Aber die alle Szenen durchdringende seelische Belebung der Aufführung, die glückliche Mischung von Lustigkeit und Nachdenklichkeit, die launige Märchenwelt um den verbannten Herzog, hinter welcher nur in ganz ferner Kontur die abscheuliche wirkliche Welt des Usurpators Friedrich sichtbar blieb, eine besonders sorgfältige Ausarbeitung des Dialogs, dessen geistreiche Spitzfindigkeiten nicht leicht zu bewältigen waren, geschmackvolle Bühnenbilder, die ganz ohne Pause sich aneinanderschlossen, brachten eine Wirkung hervor, die sich trotz der stark in die Breite verästelten Handlung bis zum Schluß steigerte. In einer besonderen Publikation hat Alfred Reucker diese «Wie es Euch gefällt»-Inszenierung durch das Buch allgemein zugänglich gemacht, auf welches ich hier zu näherer Orientierung hinweisen möchte[1]). Nur an einer, leider recht empfindlichen Stelle ließ die Aufführung im Stich: für den Jacques fand sich kein geeigneter Schauspieler. An Stelle des durchaus aristokratischen Sonderlings, des schwermutig-eigensinnigen Junggesellen, der in seiner ironischen Art ein Vorläufer Hamlets ist, stand ein etwas kleinbürgerlicher Kumpan vor uns, mit dem man nichts anzufangen wußte. Durch die besondere seelische Leuchtkraft, die von Herrn Louis Rainer ausging, wurde Probstein der Narr interessanter und poesievoller als Jacques.

Schwerer zugänglich als das in anmutiger Heiterkeit erstrahlende Lustspiel «Wie es Euch gefällt» war für Zuschauer und Schauspieler natürlich «Troilus und Cressida». Die großen inneren Schwierigkeiten dieses tiefsinnigen Stückes werden noch durch die merkwürdigsten äußeren Verquickungen gesteigert.

Wir haben alle Ursache, unserem künstlerischen Urteilsvermögen im Falle «Troilus und Cressida» zu mißtrauen; denn wir sind geistig denkbarst schlecht disponiert, diese Dichtung rein als Kunstwerk auf uns wirken zu lassen; wir stehen mit pietätvoller Unfreiheit der hier wieder behandelten trojanischen Sage gegenüber, da uns Homer und die ideal gesehene Welt der Griechen in

[1]) Shakespeare, «Wie es Euch gefällt». Lustspiel. Bühnen-Einrichtung für das Stadttheater Zurich von Alfred Reucker. 1916, Zürich und Leipzig, Verlag von Rascher.

ihrem Banne halten. Daß ein Bild, aus dessen unvergeßlichen Konturen wir unseren Schönheitsbegriff entwickelt haben, noch einmal, und zwar recht eigenwillig übermalt wurde, irritiert; überall sehen wir die alte geliebte Kontur durchschimmern und jede Abweichung scheint uns absichtliche Verzerrung. Unsere beständige, oft auch unbewußte Rückbeziehung auf das homerische Kunstwerk läßt uns verulkende Pointen und verhöhnende Absichten in Shakespeares Dichtung fühlen, die in dieser Fülle und Schärfe gar nicht darin enthalten sein können, da Shakespeare «unseren» Homer eben gar nicht kannte. Er stand diesem, wie wohl allen anderen von ihm übernommenen literarischen Stoffen, mit der souveränen Unbekümmertheit des Künstlers gegenüber, der einen geeigneten gewaltigen Marmorblock sucht, um an diesem seinem inneren Gesichte Ausdruck zu geben. Mit intuitivem Genie verwendet er die (ihm viel weniger als uns!) sichtbaren Spuren, die von der älteren Künstlerhand an dem Stoff geblieben waren; aber von der Hauptsache, seiner höchst persönlichen originalen dichterischen Schöpfung, läßt er sich dadurch nicht abbringen. «Troilus und Cressida» gehört zu den Tragödien, die wie «Lear», «Hamlet», «Antonius und Cleopatra» einen Weltzusammenbruch darstellen, nicht zu den tragisches Einzelschicksal gestaltenden Dichtungen, wie «Othello», «Romeo und Julia», «Macbeth». Der Titel, der uns eine Liebesgeschichte vermuten läßt, deckt sich durchaus nicht mit dem Inhalt. Für Shakespeare war das Leben als solches durchaus tragisch; keine Religion, kein versöhnender ethischer Sinn bringt Erlösung; ein von Sentimentalität völlig freier, zu grimmigem Hohn über den Glauben an eine sittliche Weltordnung gesteigerter Pessimismus erfüllt ihn. Daß er ihn nur gelegentlich voll aussprach und auch da noch eine gewisse Vorsicht gegen den Glauben seiner Mitwelt walten ließ, mag auch in äußeren Rücksichten begründet sein. Nur im Bilde durfte er seinen Zuhörern die furchtbare Meinung, die er von dem Leben hatte, zeigen. Ein solches Bild ist «Troilus und Cressida». Die von der gottergriffenen Seherin Cassandra gesprochenen Worte: «Troja vergeht, das schöne Ilium sinkt,» sind in ihrer schmerzlichen Schönheit von allgemeinerer Bedeutung. Von hier aus klingt der tragische Grundton durch die Dichtung. Und das von tiefster Bitternis und Weltweh überfließende Herz des Dichters ist ihr Held. So oft grimmiger Hohn auch alles überschreit, so oft Ironie, mit quälerischer Sorgfalt und Eindringlichkeit durchgeführt, die Vorgänge verschleiert: das tragische Grundelement erfüllt die Dichtung, wie das unbändig strömende Blut einen fest scheinenden Körper.

Den schauspielerischen Beweis für die Tragik von «Troilus und Cressida» zu erbringen, ist dadurch erschwert, daß Schauspieler von wirklich tragischer Gewalt sehr selten sind und der Wille des Publikums zur Tragödie kaum sehr stark ist. Der Zuhörer, durch die Wunderlichkeiten des Stoffes schon irritiert, sieht sich in seiner sentimentalen Meinung vom Tragischen kaum befriedigt, und Ironie in größeren Zusammenhängen wirkt wenig auf der Bühne. (Ich habe letztere Erfahrung auch bei einer Inszenierung von «Peer Gynt» gemacht.) Die komischen Partien, die in «Troilus und Cressida» besonders grell neben den tragischen stehen, ja diese zu verhöhnen scheinen, springen beinahe zu wirkungsvoll hervor; und doch sind auch diese nur von dem tragischen Mittelpunkte des Stückes aus zu bewerten.

Für die Aufführung war trotz des heroisch weiten Gegenstandes die intime Bühne des Pfauentheaters gewählt worden. Von dem Schlachtbild des

letzten Aktes abgesehen, brachte die sich daraus ergebende räumliche Beschränkung keinen organischen Schaden; die innere Belebung der Szene wurde aber stark gefördert.

Zwei durch plastischen Architrav miteinander verbundene griechische Säulen ergaben den für alle Szenen gemeinsamen äußeren Rahmen. Häufig wechseln die Schauplätze zwischen Troja und dem Griechenlager: als gemeinsames Charakteristikum erhielten die ersteren darum Hintergründe, die das fest ummauerte Ilium andeuteten; die letzteren spielten vor verschiedenfarbigen, Zeltcharakter tragenden Vorhängen. In den Kostümen unterschieden sich die Trojaner durch bunte, verhüllendere und asiatisch üppige Tracht von den schlichter und edler gekleideten Griechen. In 17 Bildern spielten sich die 5 Akte mit dem Prolog ab.

Das erste Bild: Prolog, in einem dunkelnden neutralen Raume, dessen ungegliederte graue Pfeiler durch tragische und komische Masken geschmückt waren. In der mittleren Nische saß erhöht, in brütendes Sinnen verloren, eine riesige Frauengestalt, an die mann-weibische kumäische Sybille Michelangelos gemahnend. Geheimnisvoll bedeutend wurden, nach den heroisch klingenden Eingangszeilen, die Worte «wo Helena, geraubt dem Menelaus, beim üpp'gen Paris schläft» . . . gesprochen, und das folgende: «das ist des Krieges Grund», langsam, mit Grimm und Verachtung angeschlossen. Hier erhob die sybillinische Gestalt den Blick voll ins Publikum.

Das zweite Bild (I_1): In rötlichem Gelb steht die hohe, mit einem offenen Wandelgang versehene Stadtmauer Trojas vor einem weiten blauen Himmel; eine breite Toröffnung führt hinaus in das Blachfeld, woher Schlachtlärm und Trompetensignale klingen. Nach einer Pause tritt Troilus, vom Blachfeld her, in die Toröffnung. Zögernd und unwillig blickt er in den Kampf zurück. Während er, nach des begleitenden Knappen Weggang, die paar verliebten sehnsüchtigen Zeilen spricht, ist schon Pandarus von der Innenseite der Mauer her aufgetaucht. Nachdem er geschickt die Liebesglut des Prinzen noch gesteigert hat, trollt er sich, woher er gekommen. In den schwärmerischen Monolog, der die Mauerstelle, wo wir in der folgenden Szene Cressida sehen werden, mit der Glut seiner Sehnsucht schon ahnungsvoll versengt, klingen Trompetenrufe hinein, schließlich holt Aeneas den Prinzen wieder in die Schlacht zurück. Kopfüber stürzt Troilus, nach einigem verliebten Zögern, wieder in den Heldenkampf.

Das dritte Bild (I_2): An dem gleichen Ort. Cressida, auf einem hohen Absatz der Mauer stehend, den sie während der ganzen Szene nicht verläßt, blickt neugierig, den Rücken zum Publikum, über die Mauer ins Blachfeld hinaus den Kriegern nach, die wir an der Maueröffnung vorbeiziehen sehen; Alexander, der als sehr junger dunkelfarbiger Sklave gespielt wurde, kauert zu ihren Füßen. So versäumt sie den Vorbeizug der Königin Hecuba und der strahlenden Helena, die in einer bunten Wolke dienenden Gefolges vorne vorbeiwandeln; als der Zug beinahe ganz verschwunden, bemerkt ihn erst Cressida, und leicht geärgert über die versäumte amüsante Begegnung mit der schönen Griechin, stellt sie ihre erste Frage an Alexander. Und hier beginnt nun die originelle, witzsprühende Exposition; nach des Pandarus Dazukommen ergießt sich der Stadttratsch von Troja über Hector und Ajax, Andromache, Helena, Troilus, Paris, Cassandra und die anderen. Die lebendigste Illustration erhält der Dialog dann durch den Vorbeizug der Helden, die nur für einen Augenblick in der Toröffnung für uns

sichtbar werden, von Cressida und Pandarus aber, die sich weit über die Mauer nach rückwärts neigen, mit Blicken und Bemerkungen lange begleitet werden. Und mit akrobatischer Gewandtheit weiß Pandarus von jedem Gesprächsthema einen verhimmelnden Übergang zu Troilus zu finden. Cressida lächelt und treibt ihn spottend, seine Anpreisungen noch zu überteuern. Recht aus ihrer wißlusternen Mädchenseele heraus spricht sie den Satz von Achilles, «der den Troilus übertrifft». Man merkt, wie ihre Gedanken um die vielbesprochenen feindlichen Helden neugierig kreisen. Eilfertig läuft Pandarus von Cressida zu Troilus, als dessen Knappe ihn ruft. Allein gelassen, sitzt Cressida mit baumelnden Beinen auf dem Mauersitz und philosophiert über die Liebe. Recht abgeschmackte Liebeslehren, die sie im munteren Troja aufgeschnappt hat, orakelt sie da herunter. Und die letzten Zeilen:

und mag mein Herz auch treue Lieb empfinden,
nie soll ein Blick, ein Wort sie je verkünden!

spricht sie, nicht ohne leise Komik, wie eine Herausforderung direkt in das Publikum hinein, in diesem den neugierig-ten Unglauben erweckend. Sie erscheint sehr jung und von einer naiven, ganz selbstverständlichen Verderbtheit.

In unserer Aufführung kamen diese beiden einleitenden Szenen, die eng zusammengehören, nicht zu voller Wirkung. Troilus wurde von einem begabten, aber noch sehr in den Anfängen steckenden jungen Schauspieler manieriert sentimental statt in reiner überschäumender Leidenschaft dargestellt; Pandarus lag in den Händen eines allzubeliebten Komikers. Von einer tieferen Charakteristik, welche die geschwätzig charmante Art des alten Zynikers betonen mußte, der seine nicht mehr realisierbaren erotischen Sehnsüchte auf Umwegen zu stillen sucht, indem er sich kuppelnd an dem Liebesfeuer junger Leute wärmt, war wenig zu spüren. Die verwegene Eleganz seines Geschwätzes hätte den derben Inhalt beschwingen sollen. Erfreulich war nur die Gestaltung der Cressida durch Conchita Clarens gelungen, die mit klugem Takt die Klippen des gewagten Dialoges zu umschiffen wußte und zu dem geistigen Reiz den Zauber eines sinnlich anmutvollen und charakteristischen Aussehens hinzufügte.

Das vierte Bild (I_3): Im griechischen Lager. Vor dem Purpurzelt des Agamemnon sitzen die Heerführer der alliierten Griechen in verstimmtem Kriegsrat. Der Sieg will noch immer nicht kommen, trotz der dröhnenden Donnerworte Agamemnons; Ulysses weist auf die mangelnde einheitliche Kriegführung hin und hält seine wundervolle Rede von «des Herrschers Wesenheit». Da kommt Aeneas mit der Ausforderung Hectors an die Griechen. Recht ergiebig für humoristische Wirkungen war die beharrliche Blindheit, mit der Aeneas den sich gewaltig spreizenden Agamemnon durchaus nicht erkennen will. Zum Schluß der Szene gewinnt der Ränke spinnende Ulysses den alten Nestor, der mehr kniffig-schlau und redselig als weise erscheint, für den Plan, Ajax auf Kosten des grollenden Achilles zu erhöhen.

Agamemnon kam in seiner dröhnenden Leere gut zum Ausdruck: er war voll von Donner und ganz ohne Blitz; für Ulysses wird man schwer einen Schauspieler finden, der die Gefahr, sich ins Rhetorische zu verlieren, überwinden und die geistige Gewalt des Laertiden mit individuellen Zügen zum Ausdruck bringen könnte.

Das fünfte Bild (II_1): Vor einem grauen Vorhang, das Zelt des Ajax vorstellend. Wie eine schwärende Eiterbeule sitzt Thersites am Boden, ganz

verloren «in dem Labyrinth seines Grimmes». Ajax, gladiatorisch gespreizt, geht, die dumme kurze Nase in die Wolken gestreckt, auf und ab. Er hat Witterung von der Ausforderung Hectors bekommen und will, erst mit Worten, dann mit Schlägen, Näheres aus dem Thersites herausbekommen. Da kommt Achilles mit seinem Liebling Patroclus. Der Pelide, in schimmernden Seidenumhang gehüllt, gewaltig und doch verweichlicht; er befreit den Thersites aus Ajax' Fäusten und für einen Augenblick droht ein schwerer Zusammenstoß zwischen den beiden Gewaltigen; aber Thersites überschüttet die beiden so mit Schimpfreden, daß Ajax erbittert, Achilles lächelnd ihm zuhören muß. Schließlich schwingt Thersites, zwischen Achilles und Ajax am Boden hockend, die Schnur, an der sein schmieriger Brotsack hängt, wie eine Geißel und läßt mit «Hot Achilles, hü Ajax» die zwei «wie ein Gespann Ochsen den Krieg umpflügen». Mit spöttischer, halb hingeworfener Aufklärung über Hectors Ausforderung läßt Achilles den aufgeregten Ajax stehen, nachdem Thersites sich schon früher hinausgeschimpft hat.

Diese Szene war von besonderer Wirkung. Im Mittelpunkt Thersites, ein kahler Spitzkopf mit dünner Wolle auf dem Schädel, krumm, klein, voll von Warzen und Schmutz, ohne Pause schimpfend; vorwärts getrieben von einer inneren Wut, die gar keines besonderen Anlasses bedurfte, um immer auf der Höhe ihrer selbst zu bleiben. Ajax, durch mächtige rote Kothurne erhöht, die niedere Stirn mit wohlgesalbten Löckchen bedeckt, breit, laut und langsam. Schön, obwohl mehr einem römischen Imperator aus der Verfallzeit als dem homerischen Griechen ähnlich, erschien Achilles. Sein Charakter bleibt hier noch völlig undurchsichtig; nichts nimmt er ernst, er ist aus Laune edel, aus Bequemlichkeit hochmütig.

Das sechste Bild (II_2): Halle in Priamus' Palast. Buntgeäderter Marmor mit kraftvoller, strenger Architektur. Der König auf seinem Thron, alt und schwer, unbewegt in der bedeckenden Pracht seiner Gewänder; das müde Haupt des gewaltigen, lebensvollen Körpers, den wir in Hector, Troilus, Paris und den andern Söhnen vor uns sehen. Hector sitzt, das Schwert über den Knien, den Helm neben sich. Alle, außer ihm, sind ohne Rüstung. Stark kontrastiert die edle würdige Versammlung zu dem von häßlichen Leidenschaften zerrissenen Treiben der Griechen in den beiden vorhergehenden Bildern. Um die ethische Idee der Heimat und ihre Ehre dreht sich hier alles. Hector, der Schirmer von Haus und Herd, setzt sich mit der flammenden Jugendlichkeit Troilus' in der Frage der Auslieferung Helenas auseinander, da ertönt von ferne, gedämpft und klagend, immer näherkommend der Wehruf Cassandras. Grauen fällt über die Versammlung. Wie die Gottergriffene sich plötzlich im Rat der Brüder und vor Priamus sieht, da gellt ihr bisher monotones Rufen in unmittelbarem Schrei empor. Mit der schauerlichen Tatsächlichkeit der Irrsinnigen spricht sie ihre inneren Gesichte aus; bei der Zeile «o Helena, Du Weh der Wehen!» bricht sie aufheulend am Thron zusammen und liegt in Tränen hingeschüttet vor Vater und Brüdern. Mit dem Rufe «Troja brennt» schreckt sie wieder empor; ihr Rufen tönt noch lange nach ihrem Abgang in die stillgewordene Halle. Schwer findet Hector erst wieder das Wort; aber Troilus flammt noch einmal auf, reißt Paris mit sich fort und zwingt auch den zögernden Hector, sein entscheidendes Gewicht auf die Wagschale des Kampfes zu legen. Helena wird verweigert, Hector rüstet sich zum Kampf.

Diese Szene war von rein tragischer Wirkung; ihren Höhepunkt fand sie in den wenigen Zeilen der Cassandra. Troilus, den wir bisher als Liebhaber sahen, offenbart hier eine hochgestimmte Heldenseele. Es ist im Sinne der ganzen Dichtung, wenn dies stark betont wird.

Das siebente Bild (II_3): Vor Achilles' weiß schimmerndem Zeltvorhang. Der Pelide ergötzt sich an Thersites' alles übergeiferndem Hohn. Als Agamemnon an der Spitze der Fürsten erscheint, dreht Achilles ihm schnöde den Rücken, geht in sein Zelt und läßt durch des Patroclus liebenswürdigen Mund ihm höhnische Botschaft zukommen. Ajax, in dem die Wut des vorhergehenden Zusammentreffens mit Achilles weitergefressen hat, wird von den Fürsten nach Ulysses' Plan zu tollen Ausfällen gegen Achilles gereizt. Da der Darsteller des Ajax den heroischen Tölpel, neben einem gigantischen Aussehen, durch eine gewisse Gutmütigkeit in angenehmen Grenzen hielt, ja sogar einigen listigen Charme in dem klotzigen Helden mit Erfolg betonte, war die Szene von glücklicher komischer Wirkung. Er stampfte drohend auf und ab, schüttelte den Kopf in tiefen Gedanken und spähte dann mit gutmütig dummen Äuglein nach den Fürsten, die sich beeilten, seinem Grimm weitere Nahrung zuzuführen. Das Ende der Szene brachte im Bild eine Apotheose des Ajax: bis zur Weißglut erhitzt in seinem Tölpelheldentum, steht er in der Mitte, während die Fürsten sich huldigend um ihn scharen. Mit den marktschreierisch hervorgeprahlten Schlußworten des Ulysses: «Ajax besiegt den Besten», die von allen Fürsten unter verhaltener Heiterkeit bekräftigend wiederholt wurden, schloß die Szene. Gewaltige Atemzüge von sich gebend, trinkt Ajax den Beifall in sich hinein.

Das achte Bild (III_1): Pandarus' Haus erstreckt sich über den halben Hintergrund der Szene; Tür und Fenster sind sichtbar. Neben dem Haus eine langgestreckte Steinbank, laubenartig überbaut; dahinter kündigt sich ein dunkler Garten an. Warme rötliche Abendbeleuchtung. Die nicht sehr inhaltreichen Eingangsworte des Pandarus mit Paris' Diener waren gestrichen; taktierend saß Pandarus beim Aufgehen des Vorhangs vor seinem Haus, zwei musizierende Sklaven mit Instrumenten zu seinen Füßen; sie spielen das verliebte Lied, das Pandarus dann der Helena vorsingt. Dabei überraschen ihn Paris und Helena, die mit ihrem anmutigen Gefolge auftreten. Nach amüsantem Hin und Her versteht es Pandarus, im Ableugnen das Geheimnis geschickt ausplaudernd, mitzuteilen, daß er heute Abend seine Nichte Cressida mit Prinz Troilus zusammenführen wird. In eiliger Geschäftigkeit für das zu rüstende Liebesfest geht er ab. In der folgenden kurzen Szene zwischen Helena und Paris gelang es, einen Begriff von der verwirrenden Gewalt der schicksalsvollen schönen Griechin zu geben. Nachdem wir sie bei dem recht eindeutigen Lied des Pandarus, spielerisch verbuhlt, ganz in ihrem Element sahen, selbst dem alten Kuppler lächelnd die Sinne betörend, erhebt sie die Schlußzeilen, welche Hector gelten, zu so schöner Bedeutung, daß Paris in überströmender Leidenschaft mit dem Ausruf «Du Süße, über alles lieb ich Dich» zu ihren Füßen hingeworfen wird. Die Glut, an der Troja noch vergehen soll, flammt vor uns auf. Es ist von großer Bedeutung, die Persönlichkeit der Helena, welche nur in dieser einzigen Szene wirklich zu Worte kommt, als die furchtbare Gewalt der Alleszerstörerin Liebe zu zeigen. Sie selbst spricht, tändelnd in den Umarmungen des Paris, das Wort zu Pandarus: Liebe soll Dein Gesang sein; die Liebe wird uns noch alle verderben. O Cupido, Cupido, Cupido! Der Schauspielerin gelang es.

diese Zeilen mit starker Sinnlichkeit zu erfüllen. In ihrem weißen, den Körperlinien folgenden Gewande, das blonde Haar von goldenem Puder schimmernd, gab sie wirklich etwas von dem Begriff «der schönsten Frau». Auch Pandarus fand den richtigen Ton für diese Szene, welche in ihrer schwülen Sinnlichkeit stimmungsvoll zu dem ersten Liebesbegegnen zwischen Troilus und Cressida hinüberleitet.

Das neunte Bild (III_2): Derselbe Schauplatz. Mondschein. Cressida, in Neugier und Erwartung, vor dem Hause; eilig verschwindet sie, als der Diener erscheint, Troilus' Kommen ankündigend. Pandarus taucht vergnügt von vorne auf, begrüßt mit frechem Augenblinzeln den Prinzen, der an die Tür, die zu Cressida führt, getreten ist. Die rührende Reinheit von Troilus' Liebe findet in den folgenden Zeilen ihre dichterische Verklärung. Die erregten Sinne ängstigen ihn. Er ist unendlich keuscher wie Cressida, die ihrer ersten Liebesnacht mit ziemlich vergnügter Bewußtheit entgegengeht. Pandarus nimmt regen Anteil an den verliebten Geschehnissen und wirtschaftet geschäftig hin und her. An der Hand führt er die tief verschleierte Cressida dem Troilus zu; doch wie er sie nur einen Augenblick losläßt, läuft sie sofort wieder ins Haus hinein. Sie ist voll berechnender Koketterie, die kleine Dirnenweisheit, mit der sie ihren ersten Auftritt schloß. «Gewähr, und er befiehlt; versag, er fleht» fällt uns ein. Pandarus muß sie ordentlich mit Gewalt wieder zu Troilus bringen. Dieser sieht im seligen Überschwang seiner ersten Liebe eine Göttin in dem geistig schon lange deflorierten, liebeslustigen Mädchen. Und auf diesen Gegensätzen baut sich die Szene auf, kündigen sich die späteren Geschehnisse an. Cressidas Reden spitzfindig, witzig, berechnend; Troilus, der reine, gute Junge, voll und ganz einem seligen Gefühle hingegeben; er ist «so treu, wie nur die treue Einfalt, einfält'ger als der Treue Kindheit ist». Mit einem großen Schwur, der in den Worten «treu wie Troilus» jubelnd gipfelt, verpflichtet er sich ihr. Mitgerissen von seinem Schwung, will sie ihm mit gleichem Schwur erwidern, aber der Dichter wendet ihr die eigenen Worte im Mund und läßt sie prophetisch den Kern der Falschheit treffen mit der Beteuerung: «so falsch wie Cressida». Pandarus drückt das Siegel auf diese Gelöbnisse, geleitet sie zum Hause und wenn er von außen die Türe schließt, da wünscht er, hingerissen von den Schönheiten der vernommenen Liebesschwüre, allen zuhörenden Jungfrauen einen so trefflichen Führer nach Cythere, wie er eben war.

Die Szene ist nicht ungefährlich. Es müssen zwei schöne, wirklich junge Menschen sein, die beide ihr erstes Liebesglück finden und dies nach ihren so sehr verschiedenen Charakteren sehr verschieden empfinden. Pandarus mag diskret im Hintergrund bleiben, der Respekt vor dem Prinzen Troilus, die gutmütige Rührung über das Glück seiner Nichte müssen die Leichtfertigkeit seines Geschwätzes dämpfen, damit die Stimmung der ohnehin gewagten eigenartigen Liebesszene nicht zerrissen wird. Pandarus *will ehrlich glücklich machen*, wie er es eben versteht. Es ist ihm *seelisches Bedürfnis*, zu kuppeln. Er überlebt kaum den Zusammenbruch des von ihm gestifteten Liebesidylls, wie wir bald sehen werden.

Das zehnte Bild (III_3): Vor dem Zelt des Achilles. Diese Szene bringt den Umschwung der in den Schicksalen der Titelpersonen nun zum Höhepunkt gediehenen Handlung. Antenor wird gegen Cressida von den Griechen eingetauscht und Diomedes bestimmt, die Kalchastochter zu holen. Der Konflikt

zwischen Achilles und Agamemnon äußert sich in humoristischen Episoden beim grußlosen Vorbeimarsch der Fürsten an Achilles. Überraschend schön und tief offenbart sich nun das Wesen des unmutigen Peliden in der folgenden Szene mit Patroclus, in dem bedeutenden Gespräch mit Ulysses. Auf die witzsprühende Parodierung Agamemnons durch Thersites hört er nur mit halbem Ohre hin; er ist mit seinen Gedanken bei der Schmach, die ihm die Fürsten zugedacht und angetan haben, und bei Hector. Ihn «treibt ein Fraungelüst, ein krankhaft Sehnen, im Friedenskleid zu sehn den großen Hector». Mit dem schwermütig-schönen Wort:

> mein Geist ist trüb, wie ein gestörter Quell,
> ich selber sehe seine Tiefe nicht....

verläßt er die Szene. Das klingt wie aus Hamlets Mund. Die Kompliziertheit seines Charakters, aus der heraus er auch die rohe, ihn selbst und sein Opfer erniedrigende Ermordung Hectors im letzten Akt befiehlt, wird hier sichtbar. Der von allen als der größte Held Gefeierte ist erkrankt an dem Reichtum seiner Gaben; «das Glück und er sind Freunde». Seine Liebe greift frevelnd zugleich nach der Priamidin Polyxena und nach dem schönen Knaben Patroclus. Er ist höchst empfindlich für die Geringschätzung, die ihm und seinem Ruhm von andern angetan wird; zugleich aber durchschaut er tief das Wesen der Ehre:

> Keinem Menschen wird,
> nur weil er Mensch ist, irgendwelche Ehre;
> Er hat nur Ehr' um jener Ehren willen,
> die außer ihm sind: Reichtum, Rang und Gunst....

und später (V_1):

> Fallt, Griechen; welke, Ruhm; fahrt hin, ihr Ehren....
> Thersites, geh' und schmücke schön mein Zelt;
> Achilles zecht die Nacht und lacht der Welt.

Der körperlich und geistig mit jeder Schönheit und Kraft ausgestattete Achilles verschwendet seine Gaben an Nichtstun, an Launen, an Laster. Sein Glück liegt auf ihm, wie eine Krankheit. Shakespeare, der Allumfasser, scheint eine sehr deutliche Ahnung von dem gehabt zu haben, was man mit einem wenig erschöpfenden Ausdruck «Decadence» nennt. Er erschließt hier psychische Abgründe, deren Vorhandensein von den der Gesellschaft eingeordneten Menschen aus einem instinktiven Selbsterhaltungstrieb heraus gerne geleugnet wird.

Das elfte Bild (IV_1): Straße in Troja, trübe dämmernder Morgen. Der von den Griechen gesandte Diomedes, geleitet von Paris, begegnet dem Aeneas; zusammen wollen sie zu Pandarus' Haus, um Cressida zu holen. Hier fallen die grimmigen Worte gegen Helena aus Diomedes' Mund. Cressidas späterer Liebhaber ist sehr bezeichnend, in starkem Gegensatz zu dem knabenhaft feinen Troilus, charakterisiert: Männlich bis zur Roheit, voll Verachtung gegen die Weiber, die er doch so sehr begehrt und die ihn lieben.

Das zwölfte Bild (VI, 2. und 4. Szene, die kurze 3. war gestrichen): Vor Pandarus' Haus; kalte Morgendämmerung. Nach einer Pause tritt Troilus allein zur Türe heraus; nach wenigen Schritten, die er getan, fliegt ihm Cressida nach und hängt sich an seinen Hals. Sie will sich in den Abschied, den der Tag bringt, nicht fügen; «die Nacht war allzu kurz». Wir denken an ihr spielerisches Wort

zu Troilus (III_2): «man sagt, jeder Liebhaber schwöre, mehr als zehn zu verrichten, und brächte kaum den zehnten Teil von dem, was einer vermöchte, zustande». Es ist wichtig, hier zu zeigen, daß Cressida, nun endlich ganz Weib geworden, ein Liebesabgrund ist, der mehr Opfer, als der eine Troilus zu bringen vermag, verschlingen wird. Der nie seine Bewußtheit verlierende witzige Geist Cressidas wohnt in einem zu unerschöpflichen Leidenschaften bereiten Körper. Sie ist die geborene Kurtisane, reich an geistigen und reicher noch an körperlichen Reizen, wie sie in der Renaissancezeit, gleich den Hetären in der späteren Antike, ihre furchtbare Herrschaft errichtet hat. Interessant wird Cressidas Charakter dadurch, daß sich bei ihr trotz der großen und anmutigen Jugend des Individuums die Erscheinungen der Art so mächtig melden.

Nach Pandarus' Dazukommen werden die Liebenden durch das Erscheinen des Aeneas aufgeschreckt. Als Troilus die beschlossene Auslieferung Cressidas an die Griechen vernommen, versagt ihm das Wort. Man sieht hier, wie der Dichter mit Worten sparend zurücktritt, und es ganz der schauspielerischen Kraft anvertraut, den unbeschreiblichen ersten Schmerz auszudrücken. Äußerlich ruhig geht Troilus den Gesandten entgegen. Anders wirkt die böse Kunde auf Cressida: sie beschwört Himmel und Erde als Zeugen ihrer unverrückbaren Zusammengehörigkeit mit Troilus und glaubt in diesem Augenblick auch wirklich an ihren Schmerz. Aber sie ist nicht für die Tragödie geboren. Nachdem sie die ersten schmerzlichen Abschiedsreden mit Troilus gewechselt, meldet sich bei ihr schon eine naschhafte Neugierde nach den Griechen; sie sieht sich in Gedanken als wehmütig-schöne junge Witwe mitten unter den griechischen, vielbesprochenen Helden bei den nachdenklich vorgebrachten Worten: «Cressida trauernd bei den lustigen Griechen» .... Im gleichen Augenblick erwacht in Troilus unendliche Eifersucht; je heftiger er Cressida zur Treue ermahnt, desto kürzer, beinahe zerstreuter werden bei aller äußerer Zustimmung ihre Antworten. Als nun der Grieche wirklich erscheint, ist sie mehr als gefaßt, ja fast getröstet durch das Interessante, das ihr die neue Situation und namentlich Diomedes verspricht. Die schmeichelnde Huldigung, mit welcher der Grieche ihr seine Dienste anbietet, weist sie mit keinem Worte zurück. Troilus flammt in ahnender Eifersucht auf. Zwischen den beiden, rasch zu Nebenbuhlern gewordenen Helden geht sie lächelnd ab. Pandarus ist ehrlich erschüttert durch das hereingebrochene Unglück und gewinnt dadurch ein wenig Sympathie.

Das dreizehnte Bild (IV_5): Vor Agamemnons Zelt. Der gewaltig gerüstete Ajax steht vor den griechischen Fürsten und läßt mit ungeheurem Geprahle den Trompeter Hector zum Kampf rufen. Er ist bekümmert und enttäuscht, als statt des erwarteten Gegners zunächst Cressida an der Hand des Diomedes erscheint. Die küssereiche Begrüßung der Fürsten läßt erraten, welchen Liebesschicksalen Cressida hier entgegengeht. Aber mit behendem Witz weiß sie sich zu behaupten; Menelaus erhält trotz seines Zudringens keinen Kuß; auch Ulysses bleibt ungeküßt und sendet ihr, als nach ihrem Abgang die ganze Fürstenschar mit verdrehten Hälsen ihr nachgafft, die grimmigen Worte nach:

.... Pfui über sie.
An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe,
ja selbst ihr Fuß: die Lüsternheit lugt vor
aus jedem Glied und jeglicher Bewegung ....

Hectors und Ajax' Zweikampf spielt sich seitlich hinter der Szene ab, begleitet von den Reden der zuschauenden Fürsten, die sichtbar bleiben. Hinter den prahlerischen Worten bei Hectors und Achilles' friedlichem Begegnen wird der tiefe Gegensatz der beiden fühlbar; mit großem inneren Stolz spricht Hector zu Achilles den Satz: «Mehr wohl liegt in mir, als Du verstehst» .... Der Held, dem unsere ganze ethische Teilnahme gehört, steht dem schönen und problematischen Achilles gegenüber, der unser ästhetisches Interesse erregt und festhält. Ein bleicher, sehnsüchtiger Schatten, zeigt sich Troilus unter den Helden, nach einer Spur von Cressida spähend. Ulysses verspricht, ihn zu ihr zu führen.

Das vierzehnte Bild (V_1): Vor Achilles' Zelt; Nacht. Achilles, die Fürsten erwartend, denkt nicht mehr an seinen eben angekündigten Kampf mit Hektor, sondern an Hecubas Tochter Polyxena, «sein schönes Liebchen». «Er lacht der Welt». Thersites kommt und geifert, nach ihm die Fürsten, die sich, begrüßend und zugleich Abschied nehmend, bei Achilles' Zelt trennen. Thersites bleibt dem Ulysses und Troilus auf der Spur, die dem Diomedes zu Kalchas Zelt folgen, wo Cressida auf Liebe wartet.

Das fünfzehnte Bild (V_2): Vor Kalchas Zelt, das erhöht gebaut und nur zum Teil sichtbar ist; Zypressen, die im hellen Mondschein scharfe Schatten werfen, dienen dem lauschenden Troilus zur Deckung. Ein wundervolles Quintett hebt nun an: die schöne falsche Cressida und neben ihr der verliebte Diomed, vom Mondlicht schimmernd übergossen, sind die führenden Stimmen; im Schatten Troilus', dessen ungeheuere Erregung nur durch das ganze Gewicht des Ulysses an lautem Ausbruch verhindert wird; in einem Winkel kauert grimmig Thersites und gießt seine Galle über die frivolen und tragischen, schmerzlichen und lächerlichen Geschehnisse. Diomedes entpuppt sich als ein in Liebe wohlerfahrener Bursche; in seinen Roheiten, die so ganz anders klingen als des feinen ritterlichen Knaben Troilus Liebeswerben, mag Cressida ein perverses Vergnügen finden. Nachdem Diomedes mit Troilus' Liebespfand gegangen, spricht Cressida ihre Schlußbetrachtung über die «Schwäche der armen Weiber», der sie mit angenehmem Schauer gerne nachgibt. Das edle Erlebnis ihrer ersten Liebe muß ihr den brutalen Reiz des zweiten Liebhabers würzen helfen. Der endlich unwiderstehlich hervorbrechende Ausbruch des Troilus, dessen ungeheuer gesteigerter Ausdruck schwer von einem Schauspieler nach Kainz' Tod verwirklicht werden kann, führt die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida noch einmal auf einen Höhepunkt und beschließt sie. Wenn hier der Vorhang endgültig fiele, würde das Stück mit mehr Recht seinen Titel führen. An Einheitlichkeit gewänne es jedenfalls, denn nur das von Cressida preisgegebene Pfand leitet an dünnem Faden die Liebesgeschichte weiter; Cressida selbst tritt überhaupt nicht mehr auf.

Aber des Dichters höhnender Grimm galt nicht nur der Liebe. Darum folgen noch die Szenen vom Fall des Hector und der Verherrlichung seines Mörders.

Das sechzehnte Bild (V_3): Halle in Ilium. Die unserem Empfinden wohlvertraute Szene von Hectors Abschied ist vom Dichter wenig ausgeführt. Andromache zeigt keine persönlichen Züge; aber des verstörten Troilus und Cassandras Dazukommen bringt Steigerung. Ahnend weissagt die Seherin Hectors Fall, mit dem Troja zugleich stürzen wird. Der tragische Höhepunkt, zu dem die letzten Szenen hinführen, klingt an. Für Troilus bringt Pandarus

noch ein Briefchen von Cressida. Höhnisch zerreißt er es und stürmt in den Kampf. Der alte kupplerische Oheim ist am Ende seiner Kraft. Der Zusammenbruch von Cressidas Liebe hat auch ihn ins Herz getroffen. Er ist nur mehr ein wehmütiger Schatten der früheren geschwätzig dreisten Lebendigkeit und «wird nächster Tage von uns gehen». In einer gelungenen Darstellung muß der amüsante alte Halunke nicht nur sich selbst leidtun, sondern auch beim Zuschauer eine Art Mitleid erwecken.

Das siebzehnte Bild (V_{4-10}): Schlachtfeld. Die vertiefte Hinterbühne gab eine Gasse, auf der die größeren Kriegermengen sich bewegten, ohne in ganzer Figur sichtbar zu werden; vorne rechts ein Hügel, auf dem die Mauerreste eines geborstenen Pfeilers emporragten. Dunkelnde Zypressen gaben den ernsten Hintergrund. Unter langgezogenen Tubarufen, Schlachtlärm hinter der Szene erhebt sich der Vorhang. Thersites, den Blick nach dem Lärm hingewendet, tritt auf, in grimmiger Laune den Krieg, der um so elender Ursachen willen geführt wird, glossierend. Diomedes und Troilus eilen im Zweikampf vorüber; Thersites duckt sich und schimpft ihnen nach, als plötzlich Hector ihn stellt. Die kurze unsterbliche Szene zwischen den beiden geht vor sich. Die bedrängten Griechen haben dem Achilles die Kunde vom Tod des geliebten Freundes Patroclus geschickt, und nun stampft dieser, inmitten seiner Myrmidonen, furchtbar wie das Schicksal einher; verzerrt vor Wut, weist er seine Leute an, ihm zu folgen und nur auf Hector zu achten. (Die 6. Szene war ganz weggeblieben.) Die beiden von Thersites humoristisch verhöhnten Kampfepisoden Menelaus—Paris und Margarelon—Thersites geben den Übergang von Achilles' Abgang zu Hectors Auftritt. Müde vom Kampf kommt dieser und blickt zurück auf die im Abend verebbende Schlacht. «Mein Tagwerk ist getan, jetzt will ich ruhn.» Er streckt sich, Schild, Helm und Schwert von sich legend, auf dem Hügel vor dem Pfeiler nieder. Wie aus dem Boden herausgewachsen tauchen plötzlich die Myrmidonen unter Achilles' Führung auf. Ein seltsame innere Hemmung hindert den Peliden, eine Heldentat, die nur für ihn bestimmt scheint und die wir ihm durchaus zutrauen, zu vollbringen. Er will nur ein schmähliches Ende für den «Knabenwürger» Hector und läßt ihn, den Waffenlosen, von seinen Leuten niederstechen. «Schlagt Kerle, schlagt! Wir trafen hier den Rechten!» Ohne die Hand zu rühren sieht er dem Fall des großen Gegners zu und mit zynischem Hohn setzt er dann den Fuß auf Hectors Brust und spricht seinen Leuten die Worte vor, die von Gruppe zu Gruppe sich fortpflanzend, bis zum Ende des Stückes nicht mehr verklingen: «Achilles hat den Hector umgebracht.» Hectors Leiche wird abgetragen und die Schmach, die ihr noch angetan wird, entspricht genau der rohen Verhöhnung, die bei dem homerischen Achilles schon unser Gefühl verletzt. Dieser Zusammenhang stimmt nachdenklich. — Hinter der Szene empfängt den Achilles das unendliche Jubelrufen der Griechen; Troilus mit Kriegern tritt auf, da schallt ihm die furchtbare Kunde von Hectors Tod entgegen, ja er sieht den geliebten brüderlichen Helden

an dem Roßschweif seines Mörders
viehisch geschleift durch das beschämte Feld.

Gewaltig erklingt seine Totenklage, da taucht noch einmal Pandarus auf, will wohl Cressida in Erinnerung bringen, aber Troilus jagt ihn kurzerhand weg. Nun erscheint rückwärts, umtost von dem Jubel des Volkes, Achilles; Krieger,

Männer, Frauen umringen ihn in sinnloser Begeisterung und unter den letzteren glauben wir auch Cressida zu erkennen. Bei diesem Schlußbild, das den Mord verherrlicht und sinnlos gekrönt zeigt vom Ruhm der Welt, bricht Troilus («als Epilog zum Publikum gewendet») unter dem Ausruf: «O Welt, Welt, Welt» (der dem gestrichenen Epilog des Pandarus entnommen ist) zusammen.

Die Shakespeareschen Schlachtakte sind eine Klippe für die moderne Bühne. Es war nötig, die zerfasernden letzten Szenen von «Troilus und Cressida» zu einer starken Wirkung zusammenzufassen, und diese glaubte ich in der vom Dichter so grimmig geschilderten Ermordung Hectors und der Verherrlichung des Mörders durch alle Welt gefunden zu haben. Bei dem engen Raum und den beschränkten Mitteln, die die Inszenierung zu manchem Verzicht gezwungen hatte, kam die beabsichtigte bildliche Verherrlichung, die Apotheose des falschen Ruhmes, die das bittere Stück hohnisch krönen sollte, nicht zur gewünschten Wirkung; aber ich glaube, daß bei günstigeren äußeren Bedingungen, wenn zum Beispiel Achilles auf dem Streitwagen in einer Wolke von Ruhm und Jubel rückwärts sichtbar werden könnte, während vorne Troilus in tiefem Weh und Ekel zusammenbricht, ein starker Eindruck gewonnen werden kann.

Mit Dankbarkeit muß man die Darsteller der Cressida: Conchita Clarens, und des Achilles, Ajax und Thersites: Ernst Sattler, Alois Jerger und Wilhelm Karstens, nennen. Wäre die gesamte Aufführung auf der Höhe dieser Leistungen geblieben, dann hätte auch das Publikum, das in seiner naiven Genußfähigkeit teilweise durch literarische Vormeinungen irritiert war, den kühnen und seltsamen Wegen der Dichtung noch besser folgen können. Aber die Aufführung vermag ja meist nur in einzelnen Teilen die Höhe einer solchen Dichtung zu erreichen und wird in ihrer Gesamtheit immer nur ein Näherungswert bleiben.

Daß die schwankendste aller künstlerischen Erscheinungen, die Kunst der Bühne, von beständiger Wechselwirkung verschiedenster Faktoren existierend, eigentlich immer nur Näherungswerte zu schaffen vermag; daß sie die großen Kurven der geistigen Weltentwickelung mitmacht und von Übergangsstadium zu Übergangsstadum weitereilend, nie eine endgültige Form annehmen kann, muß man sich immer wiederholen. Aber innerhalb des ewig flutenden Wechsels werden Höhepunkte sichtbar und ein solcher ist wohl die gegenwärtige Shakespeare-Renaissance auf der deutschen Bühne. Hoffentlich gelingt es, den erreichten Gipfel noch zu überhöhen und durch Vergeistigung und Verinnerlichung der jetzt herrschenden, so lebensvollen Bühnenkunst dem über allem Wechsel thronenden Genius Shakespeares näherzukommen.

Shakespeare auf der englischen Bühne des frühen 19. Jahrhunderts.

Von Ernst Leopold Stahl.[1])

Das Verhältnis des Shakespeareinterpreten zum Shakespearetext hat im 19. Jahrhundert in England vielerlei Wandlungen, doch kaum eine stetige logische Fortentwicklung, wie sie in Deutschland zu beobachten ist, erfahren. Die Bühnenbearbeitungen und Bühnendarstellungen, die uns zwischen dem ersten und letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts begegnen, der Geist, aus dem sie geboren, sind für uns ein sicherer allgemeiner Gradmesser für die Einschätzung und Wertung, die jedes der drei jüngsten Menschenalter Englands seinem größten Genius hat zuteil werden lassen.

Die Zeit der selbständigen *adaptations* der Restaurationszeit, der szenisch und gedanklich freien Anpassung einer Shakespeareischen Handlung an einen zum Teil neuen Text mit oftmals auch vereinzelten neuen Figuren, war im Anfang des 19. Jahrhunderts in England zwar so ziemlich vorüber. Man spielte selten mehr den «Tempest» von Dryden (John Kemble tat es noch)[2]) und nicht mehr den «Timon von Athen» von Shadwell. Wohl aber herrschen noch jahrzehntelang durchaus jene respektvolleren, doch keineswegs getreuen Fassungen des 18. Jahrhunderts in der Bühnenpraxis vor, in denen Shakespeare sichs gefallen lassen mußte, «*to be dressed fashionably by the poetic tailors*», wie unter John Kemble Tates «Lear»-Version und ein aus Shakespeare und Thomson gebrauter «Coriolan»[3]). Colley Cibbers klägliche Bearbeitung von «Richard III.» wird an Covent Garden von Edmund Kean und dann gelegentlich immer wieder bis fast in unsere Zeit hinein benutzt. Sie dichtet eine Szene hinzu, in welcher Gloster seine Gemahlin Anna mißhandelt und ihr den Tod verkündet, und läßt (außer der Traumerzählung des Clarence) eine Hauptfigur weg, die Königin Margarethe: sie, «die gewissermaßen den Chorus bildet und die ferne Vergangenheit mit der Zukunft verbindet». Die rächenden Geister schmelzen bescheidentlich zusammen in ein sanftes, eindruckloses, sprechend-lebendes Bild von zwei vereinzelten armseligen Mahnern. «Macbeth» spielt man meistens in einer Fassung, die wohl auf George Colman zurückgeht (Bürger verwendete sie schon für seine Übersetzung) mit dem eingelegten Hexensabbat nach dem zweiten Akte; für den wird ein ganzer Singchor nebst dem ersten Bassisten für die Hekate aufgeboten, der dann im Händelschen Oratorienstil mit Orgel und

[1]) Wie ich bereits im Vorwort zu meinem Buche «Das englische Theater im 19. Jahrhundert» (München 1914, R. Oldenbourg) bemerkt habe, mußte ich auf den Wunsch seines Herausgebers, Ernst Sieper, mich darauf beschränken, die Stellung Shakespeares auf der englischen Bühne während des letzten Jahrhunderts nur anzudeuten. Eine diesem Thema gewidmete besondere Schrift hoffe ich in besseren, friedlicheren Zeiten veröffentlichen zu können. Der nachstehende Aufsatz, der die Entwicklung bis zum Beginn der Inszenierungsreform durch den jüngeren Kean (1850) zeigt, mag als Studie zum künftigen Bild betrachtet werden. Zwei andere Aufsätze von mir: «Der englische Vorläufer der Meininger; Charles Kean als Bühnenreformator» (Kölnische Zeitung 1913, Sonntagsbeilage Nr. 14 und Nr. 21), und «Ein englisches Nationaltheater im 19. Jahrhundert; Samuel Phelps und sein Sadler's Wells-Theater in London» (Die Grenzboten 1913, Nr. 40) ergänzen seinen Inhalt. Die genauen Titel der hier zitierten Bücher sind im Literaturverzeichnis meines «Englischen Theaters im 19. Jahrhundert» aufgeführt.

[2]) Dutton Cook I, 111.

[3]) Dutton Cook a. a. O.

Orchester in Fugen und Chorälen sich musikalisch austobt. «Romeo und Julia» und «Hamlet» erscheinen bei John Kemble noch in ähnlicher Gestalt wie zu Garricks Zeit. In «Hamlet» bleibt Fortinbras weg, und Ophelias Rolle ist stark beschnitten. In «Romeo und Julia» ist selbst die Amme gestrichen, welche dem Bearbeiter zu sehr den Ernst der Situation stört, und, schlimmer noch, erwacht hier Julia wieder aus dem nur scheinbar ewigen Schlummer, als Romeo eben selber das für ihn wirklich tödliche Gift getrunken hat, und beide fallen einander zuerst noch einmal gerührt und selig in die Arme. Garricks «Catherine and Petruchio» überdauert sogar das ganze 19. Jahrhundert, da noch in unseren Tagen Beerbohm-Tree es für seine Neueinstudierung an His Majesty's Theatre herangezogen hat[1]): gewiß ein künstlerischer Unfug, den wir aber in Deutschland mit nicht zu viel Hochmut zurückweisen wollen, da Deinhardsteins ebenso schlechte Bearbeitung des gleichen Stücks bei uns kaum mindere Lebenskraft bewiesen hat. Sonst ging es im allgemeinen den Komödien besser, schon aus dem äußerlichen Grund, daß sie meist kürzer und deswegen eher originalgetreu spielbar sind. Weder an Drury Lane wird 1813 in «Viel Lärm um nichts» in einer Aufführung mit Mrs. Jordan und Bannister, noch etwa an Covent Garden im gleichen Stück von Charles Kemble, außer etwa der einen Szene zwischen Antonio und Ursula, viel gekürzt: «Der Kern ist unversehrt geblieben; an der Schale nur findet man hie und da kleine Lücken und Einschnitte», heißt es in Adrians «Bildern aus England». Dagegen schmilzt «Heinrich IV.» an Drury Lane 1827 allerdings noch ganz zu einer Falstaffposse zusammen, wie gleichfalls ein gewisser Adrian erzählt, der damals viel die Londoner Theater besuchte.

John Kemble bereits übt Vorsicht in dem, was er hinzusetzt, doch noch nicht in dem, was er wegläßt oder umstellt. So teilt er auch anstandslos seinem Bruder Charles, der in «Heinrich VIII.» den Cromwell gibt, die Rede der Kammerfrau der Königin zu, um die Rolle um einen wirkungsvollen Auftritt zu bereichern, ohne sich über die Unsinnigkeit des Verfahrens die geringsten Skrupel zu machen. Die Aufzüge und Massenszenen wie die breite Manier der Darstellung erfordern so viel Zeit, daß weite Partien des Buches zum Opfer fallen müssen. Tieck blutet bei diesem System das Herz, und er ruft mit Brutus aus: «Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter!»

In der Tat ist die englische Art, Shakespeare auf die Szene zu bringen, grundverschieden von der Auffassung Tiecks wie von der fast jedes deutschen Shakespeareregisseurs im 19. Jahrhundert. Die englische Manier sieht viel mehr darauf, ein Werk in seinen Hauptszenen lebendig zu illustrieren, als es sinngemäß und folgerichtig in seiner nur um einzelne Verse oder um Nebensächliches gekürzten Gesamtheit darzubieten. Mit anderen Worten, sie rechnet unter allen Umständen mit einer viel gründlicheren Vertrautheit seiner Zuschauer mit der Dichtung, was wiederum damit zusammenhängt, daß Shakespeare zu den standard works der englischen Schul- und Hauslektüre gehört. Der Deutsche wird mit dieser Zerstückelung Shakespeares ein- für allemal nicht einverstanden sein, wenngleich die durch manche der Neueinstudierungen Trees in England noch nicht vergessene Manier auch uns in Deutschland keineswegs unbekannt ist; die in dramaturgischer Hinsicht nicht immer gewissen-

[1]) Mrs. George Cran, H. Beerbohm-Tree. London, John Lane, 1907. S. 49f.

haften Aufführungen des Deutschen Theaters in Berlin unter Max Reinhardts Direktion erinnern manchmal an jene.

Tieck faßte seine englischen Erfahrungen über diese Frage so zusammen: «Man läßt die berühmtesten Stellen stehen, nimmt auf die vorzüglichsten Schauspieler Rücksicht, oft mehr, als sich verantworten läßt, nimmt die unbedeutenden Reden und Szenen und gibt sie den Beliebtern, läßt diesen Auftritt zur Ermüdung lange spielen und erweitert ihn durch Zusätze und stummes Spiel, und kürzt andere Szenen ab, oder läßt sie ganz aus, die zum Verständnis höchst notwendig sind, — kurz, man verfährt in der Regel so gewaltsam, daß ein Unbefangener diese Tyrannei nicht leicht mit jener Verehrung und Anbetung vereinen kann, welche die Engländer ihrem großen Dichter bei jeder Gelegenheit zu zollen scheinen.»

Nicht anders wie John Kemble ist Edmund Kean, der sogar öfter als dieser wieder auf fremde Bearbeitungen zurückgegriffen zu haben scheint, verfahren: ihm war ja die Rolle, seine Rolle, alles, der Dichter weniger, das Ensemble nichts. Edmund Kean nähert sich dem Original nur gelegentlich. Den «Timon» spielt er 1816 angeblich «*with no other omissions than such as the refinement of manners has rendered necessary*» [1]).

Ein gewisses Bedürfnis nach dem unverfälschten Shakespeare scheint sich seit den zwanziger Jahren auch beim Publikum einzustellen. Damals reicht ein Mr. Smith, Beamter des Crown Jewel Office, wie wir bei Macready lesen, diesem eine neue getreuere Fassung des Colley Cibberschen «Richard III.» ein[2]). Macready glaubte auch bloß schrittweise in der Ausrottung dieser Klapphornverse vorgehen zu müssen, die dem Publikum so fest in der Erinnerung hafteten, daß es überhaupt nur zum kleinsten Teile wußte, daß sie nicht Shakespeare gehörten. So verbesserte er 1821 in «Richard III.» zunächst nur gelinde, ohne bei diesem Vorgehen selbst bei der besseren Presse auf Verständnis zu stoßen. Erst als Manager von Covent Garden stellt er 1837 das Original her und, mutig geworden, erklärt er dann bei der Übernahme von Drury Lane 1841, daß seine Shakespeare-Aufführungen den Dichter prinzipiell «*unaltered, un-Colley Cibberized, unadulterated, and with the original text*» zeigen werden.

Was Macready von den anderen forderte, hat er selbst in ehrlicher Arbeit geleistet. Manche Dramen, wie «Richard III» und «Heinrich IV.», kommen erst jetzt völlig zu ihrem literarischen Recht. Nun endlich wird auch der Narr im «König Lear» wieder in seine Funktionen eingesetzt. Die fremden Einschiebsel und die stillosen Extempores verschwinden aus seinen Aufführungen, wenn er sich auch noch nicht genügend vom Zeitgeschmack emanzipieren kann, um 1836 schon in «Macbeth» (den damals allerdings wohl noch nicht er selber inszeniert, da er erst 1837 Covent Garden tatsächlich übernimmt) die Herstellung der originalen Hexenszenen statt der veroperten durchzusetzen: «der Unsinn», schreibt Grillparzer, «der daraus entstand, kümmerte die Leute wenig.» Noch in der Abschiedsrede, die er zehn Jahre danach an sein Publikum richtete, wies er mit Nachdruck auf diese hohe Pflicht der Direktoren hin: «*In the zeal and creditable productions of certain of our present managers, we have assurance that the corrupt editions and unworthy presentations of past days will never be restored,*

[1]) Doran 441.
[2]) Macready I, 223f.

but that the purity of our great poet's text will, from henceforward, be held on our English stage in the reverence it ever shall command.» —

Die ersten Anfänge des «Shakespeare-Mounting», der sorgfältig erwogenen und kostspieligen Klassikerausstattung, gehen bis auf John Kemble zurück. Eine ihrer primitivsten Äußerungen war die Gepflogenheit, die Einheit des Schauplatzes auch in Dramen, wo sie vorgeschrieben war, wie in Addisons «Cato», jetzt über den Haufen zu werfen. John Kembles Bankettszene in «Macbeth» war vielleicht das erste Stückchen Shakespeare, das man — nach dem Urteil der damaligen Zeit — gesehen haben mußte. Aber man dachte zunächst noch weniger daran, schöne Bilder zu zeigen, als vielmehr einfach durch Massen zu wirken: in «Macbeth» die schwarzen, grauen, weißen Hexengeister, jung und alt, gutmütig und bösartig, frech und zahm, singend und springend[1]), oder in «Coriolan» die in die zweite Szene des zweiten Akts eingelegte Ovation zu Ehren des Siegers, zu der bei John Kemble außer den 35 Sprechern des Stückes zweiundeinhalbhundert Statisten in allen nur denkbaren Kostümen beigezogen waren[2]). Ein gewisser Ensembleeffekt mochte dann und wann in späteren Jahren sich einstellen, wo der Zufall in den Hauptrollen gleichartige und gleichwertige Darsteller zusammenführte, wie 1812 bei John Kembles «Julius Caesar»-Einstudierung, wo dieser den Brutus, Young den Cassius und Charles Kemble den Antonius spielte[3]).

Der eben genannte Charles Kemble, der bei seinem Bruder in die Schule gegangen war, macht dann zuerst das Experiment einer historisch getreuen Inszenierung; es war die von «King John» 1823, der ersten mit einem archäologischen Einschlag, der man in England begegnet. Charles Kemble gibt auch gerne und häufig den Akt- und Stückschlüssen starke Schlußakkorde: wir begegnen z. B. bei ihm der feierlichen Prozession bei Julias Begräbnis wieder, die schon Garrick einführte. Macready wird dann derjenige, welcher, wie man es im Lustspiel länger schon tat, versucht, auch bei Shakespeare Form und Inhalt zu balancieren, die äußere Inszenierung also in Einklang zu bringen mit der Darstellung; «Wintermärchen», «Heinrich V.» (wo die Worte des Chorus begleitet werden von «*pictorial illustrations from the pencil of Mr. Stanfield*») und wiederum «König Johann» werden seine großen Inszenierungserfolge. Daß ihm jener Versuch des Ausgleichs nicht immer gelang, daß die erstere die letztere zu Zeiten wohl in den Schatten stellte, war bei der Neuheit des ganzen Bestrebens und der Verzogenheit des englischen Publikums nicht zu verwundern und kaum zu tadeln. Den Ausgleich hätte ein anderer später bringen müssen. Aber im Gegenteil ward das Mißverhältnis eher klaffender unter Charles Kean, der geringer als Schauspieler und prunksüchtiger als Regisseur war. Bei ihm wandelt sich die Verehrung gelegentlich fast zur Affenliebe. Er nimmt dem Dichter nicht nur nichts mehr fort, sondern trägt ihm manchmal auch Dinge zu, mit denen dieser gar nichts zu schaffen haben will. So verläuft, in großen Zügen, der Weg, den die literarisch-szenische Behandlung Shakespeares auf der englischen Bühne in den ersten fünf Jahrzehnten des Jahrhunderts — von John Kembles bis zu Charles Keans Tagen — gegangen ist.

---

[1]) Fitzgerald, The Kembles I, 282.
[2]) Young 40.
[3]) Young 39ff.

Der Arbeit der Einzelnen hat es, soweit wenigstens die besseren Shakespearedarsteller in Betracht kommen, an Gründlichkeit nie gefehlt: man hat, wie wir noch gleich sehen werden, eher zu viel als zu wenig am Dichter herumgedeutelt. Die erhöhte Sorgfalt der Einstudierung kam aber auch Einzelheiten der Regie, nicht nur gedanklichen Interpretationen oder äußeren Effekten, zugute. So findet die berühmte Frage der zwei Porträts in «Hamlet» fast jedesmal, wo er in den ersten fünfzig Jahren neu einstudiert wird, eine andere Lösung. Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts war es Brauch, daß Hamlet die zwei Miniaturen unvermittelt aus der Tasche hervorzog. Dann ändert man an Covent Garden — nicht bei John Kemble — die Situation dahin, daß des vergifteten Königs lebensgroßes Brustbild über dem Kamin im Zimmer der Königin hängt, während sie ein kleines Bild des jetzigen Gemahls als Armband trägt[1]). Ähnlich war es bei John Kemble, wo nur an die Stelle des Armbands ein Medaillon am Halse tritt. Macready führt 1840 am Haymarket dann die beiden Porträts in Lebensgröße an der Wand ein, während Charles Kean später zu den zwei Medaillons der frühesten Zeit sich bekehrt[2]), der auch die bei und vor Macready übliche Nuance des herabhängenden Strumpfes bei Hamlet wieder aufgibt[3]).

Besehen wir uns nun, entsprechend, die Darstellung Shakespeares im einzelnen während des gleichen halbhundertjährigen Zeitraums! Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts steht das Geschwisterpaar John Kemble und Sarah Siddons noch ohne Rivalen da, während schon im zweiten, noch ehe sie von der Bühne abgegangen, dem Bruder wie der Schwester zwei neue und andersgeartete Künstler auch in der Darstellung Shakespeares das Heft aus der Hand genommen haben: Edmund Kean und Miss O'Neill.

Ganz allmählich hatte Mrs. Siddons, wie ein schönes Wort ihres Kollegen Quin einst lautete, in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit ihrer Kunst eine neue Religion gegründet. Zunächst erprobt sie sich mit Vorliebe im romantischen, dann im klassischen Stück: in der an dramatischen Wirkungen reichen Rolle der Belvidera in «Venice Preserved»[4]). Mit dem sie ehrenden gewaltigen Respekt vor dem Kunstwerk (worin ein Widerspruch zu ihrem fabelhaften Talente, Geld zu machen, nur für denjenigen liegen kann, dem das englische Wesen des praktischen Idealismus nicht vertraut ist) ging sie nur ganz allmählich an Shakespeare heran: wenn man von jugendlichen Versuchen, wie ihrem Hamlet in Manchester, absieht[5]). Isabella in «Maß für Maß» begann, ein Part, den ihre Kraft erschöpfte, aber der sie umgekehrt nicht erschöpfte. Constance folgte, und dann ihre größte Leistung, Lady Macbeth.

Ihr Rollenumfang war, das müssen auch die wärmsten persönlichen Freunde, wie ihr Biograph James Boaden, frei bekennen, nicht eben groß. Das heitere Fach, auch im klassischen Stück, blieb ihr von Natur und Statur versagt, und wenn sie sich trotzdem als Rosalinde in «Wie es euch gefällt» oder als Porzia versuchte, so kam kaum ein halber Erfolg zustande. Das Lieblich-Mäd-

[1]) The History of the Theatres of London II, 157.
[2]) D. Cook I, 239ff.
[3]) Ebenda I, 238.
[4]) Vgl. über die frühen Rollen The Beauties of Mrs. Siddons. London 1786. S. 1ff.
[5]) Boaden, Memoirs of Mrs. Siddons, I. 281.

chenhafte Ophelias, die sie dem Hamlet ihres Bruders zuliebe spielte, lag ebensowenig ihren Ausdrucksmitteln, mit denen sie nur die Wahnsinnsszenen hinreißend zu gestalten wußte. So blieb ihr als Boden unumschränkter Meisterschaft nur die sogenannte «schwere Heldin» — ein halbes Dutzend Rollen vielleicht, in denen sie in der Welt nicht mehr ihresgleichen fand und die sich in den immer noch weiten Grenzen zwischen Lady Macbeth und Hermione — der gleichfalls ganz in die gewaltige antikische Pose geschändeter Majestät gekleideten Dulderin des «Wintermärchen» — bewegten.

Die Gewalt ihres stummen Spieles allein hätte in ihrer Darstellung der Lady in «Macbeth» gegenüber der angesehenen Rivalin Mrs. Pritchard revolutionierend zu wirken vermocht: ihre Art, den Gatten mit Blicken zu stacheln und zu regieren, die ganze Komödie des Banketts und ihre Entlassung der Gäste, und als ihr Höhepunkt die ganz neu aufgefaßte, nicht als Traumbild gespielte und doch von Todesschauern umwitterte Nachtwandlerszene mit der berühmten Geste des Händewaschens und dem gleich berühmten Verzicht auf das traditionelle Spiel mit der Kerze, deren sofortiges Beiseitesetzen ihrem Regisseur damals als eine Verwegenheit ohnegleichen erschien[1]). Gerade diese Seite ihrer Kunst, die mimische, hob ihre Volumnia in «Coriolan» auf die höchste Höhe: im Gang dieser Römermutter, im Ausdruck der auf die Brust gepreßten Hände, in der Haltung ihres Kopfes bei der Huldigung vor dem Sieger lag eine Welt von Stolz, Glück und Liebe[2]). Hazlitt, der ihre Deklamation nur in Ausbrüchen ganz vollkommen fand, nannte sie geradezu «*a pantomime actress*»[3]).

Auch in den Königsdramen gab es, während sie als Elisabeth in «Richard III.» versagte, zwei große Siddonsrollen: Constance in «König Johann» und Königin Katharina in «Heinrich VIII.», von denen die letztere den Zeitgenossen als die beste neben der Lady erschien. In der ersteren, der Mutter des Prinzen Arthur, hat sie mit feinem Spürsinn die schwierigste Aufgabe darin erblickt, in ihrer Darstellung die Entwicklung jener unglücklichen Ereignisse des Stückes sich widerspiegeln zu lassen, die sich alle abspielen, wenn Konstanze selber nicht auf der Szene ist. Wir dürfen es ihrem heiligen Ernst wohl glauben, wenn sie erzählt, wie sie in dieser an äußeren Effekten nicht sehr reichen Rolle auch hinter der Szene nicht einen Augenblick den Gang der Begebnisse aus dem Auge ließ, um nach den großen Intervallen dann immer wieder von neuem ganz aus der neuen Situation zu schöpfen. Die Vereinigung dieses Charakters, «*the majestic, the passionate, the tender Constance*», erschien ihr als die schwierigste Leistung in Shakespeare überhaupt[4]). Eine Ergänzung zu diesen Selbstbekenntnissen bilden die Erinnerungen, die Young, den wir gleich selbst kennen lernen, aus der Zeit seines Zusammenspielens mit ihr aufgezeichnet hat[5]): «*She neglected nothing. From the first moment to the last, she was . . . in the character. The spectator was always carried along with her . . . What was passing in her mind was read in her changing countenance.*»

In einer Märchenrolle Shakespeares wenigstens mag, so wir dem Enthusiasmus James Boadens trauen dürfen, der Vorwurf, daß ihre Komödie nur

[1]) Nach ihrer eigenen Beschreibung bei Fitzgerald, The Kembles I, 241.
[2]) Fitzgerald I, 285, II, 176; Young 40.
[3]) Fitzgerald II, 208.
[4]) Fitzgerald II, 173.
[5]) Fitzgerald II, 180.

das Lächeln ihrer Tragik gewesen sei, zu ihrem Vorteil ausgeschlagen sein: in Imogen, einer Rolle, die sie zwar auch in ihren jüngeren Jahren nicht mit zarten Reizen ausstatten konnte (sie fehlten ihrer herben Art von je), wohl aber mit vielen feinen Zügen im einzelnen, dank denen «Cymbeline» damals für die Bühne gewonnen wurde[1]).

Andere Grenzen, aber nicht weitere, waren ihrem Bruder John Kemble gezogen. An seinem Posthumus in «Cymbeline», den er noch bei seinem Abschiedsturnus spielt, erkennt Tieck den großen Meister in der Szene des zweiten Aktes nach Jachimos Rückkehr: «Dies Verzweifeln, gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt.»[2]) Sein vielgerühmter Hamlet, den er, meint die Schopenhauer[3]), bis in die kleinsten Details spielte, als hätte er Wilhelm Meister gelesen, zeigte vor allem die vornehme Würde, die Kemble überhaupt angeboren war, und entzückte zu allen Zeiten als deklamatorische Leistung, besonders in der Schauspielerszene, wie sie interessierte, wenn auch nicht fortriß, durch ihre dutzenderlei klügelnden und tüftelnden Details der Auffassung[4]). «Der melancholisch Klagende, der edle Leidende» war es nach Tiecks Ansicht hauptsächlich, was Kemble in Hamlet zeigte, der ihn im ganzen etwas tränenselig spielte. Manche üble Einzelheit mag erst spät hinzugekommen sein, wie jenes sekundenlange Tremolieren auf dem «Oh» an der Stelle «Oh schmölze doch». Von sonstigen Details hat sich seit Kemble vielfach der Brauch eingebürgert, dem sterbenden König den Giftbecher in Wirklichkeit aufzuzwingen. Die unbegrenzte Begeisterung der Engländer für diesen Hamlet hat schon Walter Scott einigermaßen gedämpft: «*Many delicate and sudden turns of passion slip through his fingers.*» Kembles Art am nächsten lag in späteren Jahren eine Rolle wie Kardinal Wolsey in «Heinrich VIII.»: hier, wo der Greis den Greis, der würdige Mann den Mann voll Würde spielen konnte, mußte eine große Leistung zustande kommen. Wir zitieren nochmals Tieck[5]): «Diese Majestät im tiefen Schmerz, dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Feinden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt, dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen männlichen Ton wieder gewinnt, alles dies war unvergleichlich und von der größten Trefflichkeit der Vollendung.» Von gleicher Schönheit war dann der Abschied von Cromwell, der allmähliche Zusammenbruch und das neue Aufraffen, im ganzen eine Leistung von einer Art, daß nach Tieck «die Imagination nichts Vollendeteres erschwingen konnte und daß der Kenner des Dichters neue Schönheiten fast in jedem Verse entdeckte».

In der Erschöpfung eines einzigen starken Charakterzugs nach allen nur denkbaren Richtungen, mit allen nur möglichen Finessen lag Kembles größtes Können. So wurden Othello und Richard III. mit ihrem ewigen Wechsel, ihren gewaltigen Steigerungen seine schwächsten Leistungen, und Brutus, der ein Enthusiast sein muß, kein Klügler, blieb ohne Eindruck. King John und Lear schuf er sich auf seine Weise um: in beiden Rollen wirkte er bis zu ge-

[1]) Boaden II, 215ff.
[2]) Tieck, Dramaturg. Blätter II 139.
[3]) Johanna Schopenhauer, Reise durch England und Schottland.
[4]) Fitzgerald II, 366ff.
[5]) Tieck a. a. O. II 154.

wissem Grade durch die Kunstfertigkeit der mit Nuancen überladenen Darstellung. Coriolanus aber, wo ein einziges starres Gefühl — ein *stoicism of feeling* hat es Hazlitt[1]) einmal genannt — zum Ausdruck zu bringen war, stand unter seinen Shakespearerollen immer am höchsten. Ihn hat Kemble, dessen Wüten stets dem des königlichen Löwen glich, auch zum letzten Abschied gespielt, von dem uns Tieck ausführlich berichtet: noch immer, trotzdem er haushalten mußte mit seinen Mitteln, «*terrific in proud retort, yet, in air elegant, in action classic, in dignity majestic*», wie es in den Observations on Mr. Kemble damals hieß. An Wirkung übertroffen ward allerdings selbst sein Römerfeldherr von jenen zwei beliebten pathetischen Theaterhelden des damaligen englischen Theaters, dem Cato Addisons und dem Pizarro Sheridans. John Kemble, der Englands berühmter Shakespeareinterpret wurde, wäre, wenn es sich hätte fügen lassen, ein noch geschätzterer Victor Hugo-Spieler geworden.

Seine feine Art der Pointierung des Dialogs und die persönliche Eleganz haben ihn in seinen jüngeren Jahren auch im klassischen Lustspiel beliebt gemacht, trotzdem er keine neue Spielform für diese Rollen schuf. Seine spezifische Begabung versagte eigentlich doch an der Stelle, wo die seines jüngeren Bruders, Charles Kemble, erst richtig einsetzte, der klug genug war, keine einzige Rolle seines Bruders zu spielen, solange dieser aktiv war. Mit der einzigen Ausnahme des Hamlet, zu dem es ihm, trotz Schwester Sarahs freundlichem Wort darüber, durchaus an der Kraft gebrach, wenngleich er vielleicht eine Spur mehr Wärme zu seiner Kunst mitbrachte als John. Der Gegensatz in der Eigenart der beiden Brüder wird am klarsten in einem Stück, in welchem beide — wenn auch zu verschiedenen Zeiten — gespielt haben. Im ersten Teil von «Heinrich IV.» war John Kemble ein trockener, gemächlicher Percy Hotspur, «oft anstreifend an den Humor, aber ihn niemals ergreifend», der sich dann mit dem schon erwähnten Mätzchen des überraschenden Tempo- und Tonwechsels seinen Applaus holte, Charles dagegen im gleichen Stück ein ausgezeichneter Falstaff. Andererseits war dieser in den sogenannten zweiten Rollen, die er in der Tragödie zumeist vertrat, als Cromwell oder Antonius (in jüngeren Jahren gab er auch Romeo und den Liebhaber Valentin in den «Zwei Edelleuten») ein guter Sprecher ohne viel eigene Färbung. Charles Kembles Reich beginnt da, wo weltmännische Liebenswürdigkeit den Ton der Darstellung bestimmen darf. Der oft so vernachlässigte Mercutio wird bei ihm zu einer Meisterleistung: «*Mercutio's overflow of life, with its keen, restless enjoyment, was embodied with infectious spirit*»[2]). Cassio spielt er auf seine Art, gleich vortrefflich als unbesorgt fröhlichen, auch im trunkenen Zustand durchaus vornehmen und liebenswerten jungen Elegant. «*He walked, spoke, looked, fought, and died like a gentleman*», heißt Dr. Dorans treffendes Urteil[3]). Neben seinem Falstaff konnten weder Youngs noch Dowtons Verkörperungen bestehen. In der äußeren Erscheinung bereits unterschied sich der fette alte Herr im weißen Lockenhaar und Vollbart und mit seinem abgetragen-vornehmen Hofkostüm sehr wesentlich von der Karikatur der damaligen deutschen Bühne. Er ist ein Adelsmann, der immer und überall gerne sein Späßchen treibt, aber doch sehr wohl die Distanz beim König zu halten weiß. In der Gesellschaft des Prinzen wird er derber in Ton

[1]) Hazlitt, The English Stage.
[2]) Marston I, 122.
[3]) Vergl. noch Fitzgerald II, 387.

und Haltung, doch bleibt er auch da der Hofnarr ohne Gage, der in gewissen Bewegungen immer noch sichtlich seinen hohen Herrn respektiert. Wie ein Schwein in der Pfütze benimmt sich dieser Kemblesche Falstaff, der also sehr fein die drei Gesellschaftsschichten, in denen er verkehrt, in seinem Spiele auseinanderhält, nur bei den Spießgesellen, wo jeder Anstand wegfällt, ohne indessen selbst da in Roheit zu verfallen. Hier wurden die ärgsten Derbheiten noch von dem liebenswürdigen Humor des Darstellers verklärt, welcher auch dessen Benedict in «Viel Lärm um Nichts» — die Rolle, mit der er als alter Mann noch wagen durfte, von der Bühne abzugehen — so unwiderstehlich machte. «Das Witzige, Drollige, Edle und Brave; das Dandyartige, zu dem ihn die Liebe für Beatrice verleitet, der wackere Mut, zu dem sie ihn nach Heros Beleidigung erhebt, und die hundert Abstufungen, welche der Dichter in diesen Charakter legte, alles das war hier wahr und lebendig gegeben», so berichtet Adrian in seinen Londoner Bildern über Benedict aus Charles Kembles Glanzzeit.

Die Shakespearerollen, in denen die junge Miss O'Neill, John Kembles zeitweilige Partnerin, die stärksten Eindrücke auslöste, waren Desdemona und Julia. Desdemona, welche mittelgut kaum schwer zu spielen ist, entflammte selbst den überkritischen Tieck zu beredter Begeisterung. «Diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur ... habe ich noch nie so vollendet gesehen, keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Momente graziös gewesen wäre.» Ihr wunderbares Vermögen der allmählichen Steigerung vom schlichtesten Ton bis zum höchsten Affekt machte weiterhin ihre Julia, die einzige, die Macready von allen, die er kennen lernte, je entzückte, vielleicht zu der klassischsten und köstlichsten Shakespearedarstellung der Zeit. Pückler-Muskau hat sie in ein paar feinen Strichen nachzuzeichnen versucht: «Zuerst erblickte man allein das harmlose, jugendlich fröhliche, unbefangene, tändelnde Kind; dann, wie die Liebe erwachte, schien eine neue Sonne über sie aufzugehen, alle ihre Bewegungen wurden üppiger, ihre Miene strahlender, es war die, mit allem Feuer des Südens, sich ganz dem Geliebten hingebende Jungfrau. So erschloß sie sich in der lieblichsten, reichsten Blüte — aber Sorge und Unglück reifte bald vor unsern Augen die edle Frucht. Imposante Würde, die höchste Zärtlichkeit für den Gemahl, der festeste Entschluß in der Not nahm jetzt die Stelle der glühenden Leidenschaft ein, des leichten, genußbegierigen Sinns — und wie ward die Verzweiflung dargestellt, am Ende — als alles verloren!»[1])

Nur die nicht mehr junge Mrs. Jordan, die schon sechs Jahre nach Garricks Tod zuerst die Londoner Bühne betrat, einst die unübertreffliche Peggy in Wycherleys «Country Girl», mag von den Shakespearespielerinnen der ersten Jahrzehnte neben der O'Neill Bedeutung gehabt haben. Die Helena in «Ende gut, Alles gut», Ophelia und vor allem Viola in «Was ihr wollt» leben von dieser innerlichen Künstlerin mit dem sanften beseelten Auge und der tief zu Herzen gehenden Stimme in der Erinnerung von Charles Lamb fort, der von dieser letzten Rolle ein schönes, nur zu verklärtes Bild in seinen «Essays of Elia» entwirft: «*She used no rhetoric in her passion; or it was nature's own rhetoric, most legitimate then, when it seemed altogether without rule or law.*»

Von den Schauspielern der Kemblezeit sind noch zwei als Shakespearedarsteller zu nennen: Young und Cooke. Young war der Cassius in Kembles

[1]) Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen.

berühmter Julius Caesar-Aufführung von 1812. Er hat ihn als Hamlet beerbt, den er in der durch ihn traditionell gewordenen Art weiterspielte; einfacher und etwas rascher im Ton, doch mit der gleichen äußeren Würde und inneren Kühle wie sein Vorgänger. Sein Hotspur (er spielte auch Falstaff) ließ, im Gegensatz zu der Auffassung der deutschen Bühne als ein Halbtoller, das feurige ungestüme Aufbrausen «nur wie Blitze über eine Gewitterwolke zucken, aber nicht in ein Hagelwetter ausarten». Youngs Jago fand selbst die Anerkennung Keans, der seit 1822 an Covent Garden mit ihm spielte und alternierte. «*Tell him he has made as great a hit in Iago as ever I did in Othello*», so ließ Kean ihm nach dem ersten gemeinsamen Spielabend sagen. In dieser Rolle opferte Young seine Rhetorik, die ihn, zusammen mit einem ähnlichen Timbre seines Organs, Talma verwandt erscheinen ließ[1]), der minutiösen Charakteristik, indem er sie ganz als eine dämonische Phantasie Shakespeares, als verkörpertes böses Prinzip mit der Lust am Bösen gab ohne den hier wohl ewig vergeblichen Versuch einer sogenannten Vermenschlichung.

Viel interessanter als Young war der temperamentvolle George Frederick Cooke; Richard III. von diesem ausdrucksvoll häßlichen Schauspieler war damals die größte schauspielerische Tat des englischen Theaters neben Miss O'Neills Julia und Keans Othello. Johanna Schopenhauer entwarf ein schönes Bild jener Darstellung: «Gestalt, Ton, Blick, Gang, alles war in dieser Rolle Wahrheit an ihm. Wo er unverhüllt boshaft erschien, schauderte man vor seiner kalten Besonnenheit, wo er heuchelte, bestach er selbst die Zuschauer. Wenn er mit kaltem Hohn alles, selbst seine eigene Häßlichkeit bespöttelte, wenn er in wilder Verzweiflung: Ein Pferd! ein Pferd! rief, wenn er mit heuchlerischer Demut das Herz der Lady Anna am Sarge ihres Gemahls eroberte — immer war er sich gleich, immer groß und wahr.»[2]) Seine genialischen Fähigkeiten, die sich, bezeichnend genug, an Hamlet stießen und rieben, hat Charles Lamb (der von seinem Richard III. sagt: «*He has a tongue that can wheedle the devil*») einmal dahin zusammengefaßt: «*By the fire and novelty of his manner he seems likely to infuse some warm blood into the frozen declamatory style into which our theatres have for some time past been degenerating.*»

Es war ein böser Streich des Schicksals, daß Cooke und Kean als Künstler so wenig zueinander gekommen sind, wie am Ende des Jahrhunderts in Deutschland jemals Matkowsky und Kainz. So stand Edmund Kean als Einsamer in der Mitte des Schauspielertriumvirats, das er mit dem jüngeren Kemble und Young zusammen bildete, und seine kühnen, bis zum Grotesken gehenden Einfälle mußten sich in solcher Gesellschaft manchmal wahrlich seltsam ausnehmen. Der verärgerte Tieck, welcher vergebens versucht, Keans Darstellungen seiner vorgefaßten Shakespearedramaturgie einzuordnen, registriert bei ihm überhaupt nur etliche Einzelbeobachtungen. Bei seinem Macbeth kommt Tieck eigentlich gar nicht über ein paar störende Inszenierungsfehler hinaus. Die Darstellung des Schottenhäuptlings war nicht die größte Keans, trotzdem der Druck des bösen Gewissens psychologisch noch nie so fein zergliedert, das Auf und Ab von Macbeths Gefühlen in ihrem bunten Wechsel glänzend nacherlebt worden war. Tieck vermißt da, und das unstreitig mit Recht, die Fähigkeit,

[1]) Doran 408.

[2]) Johanna Schopenhauer, Reise durch England und Schottland.

«ein Ganzes hervorzubringen». Das war ja wirklich die Stärke und Schwäche Keans, eher Momentbilder von größtem Eindruck zu vermitteln. In Keans Hamlet wird «alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden bitteren Stellen ... von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben». Auch in der Unterredung mit Ophelia *«to a nunnery, go!»* vermeidet er jede Sentimentalität. «Immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung» wiederholt er seinen Rat. Ein kurzes stummes Spiel am Ende genügt ihm zum Ausdruck der gewaltsam unterdrückten Liebe: schon an der Türe, wirft Hamlet einen schmerzlichen Blick zurück; kaum hält er die Träne zurück, er verweilt einen Augenblick am Zimmerausgang und schleicht dann, als ob er stehlen wolle, noch einmal zu Ophelia zurück, um ihre Hand an sich zu reißen und an seinen Mund zu drücken. Mit plötzlichem Entschluß läßt er sie los und stürzt ohne Besinnen davon. — Diese Pantomimen waren, ähnlich wie bei der Siddons, ein sehr wesentlicher Bestandteil in Keans Darstellungen und damals, in der Zeit des sachlichen Referierens der Kembleschule, einer seiner wirkungssichersten Effekte. Der Übergang aus der Traumvision in Halbschlummer und endliches Erwachen in der Geisterszene von «Richard III.» gehört auch hierher. Tieck beschreibt die Stelle: «Er hatte ein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt, wollte er vorgehen, sank in die Knie, stürzte zurück, als er sich doch erheben wollte, hielt nun den andern Arm hoch empor, der bis in die Fingerspitzen hinein heftig zitterte: so zitternd, mit aufgerissenen Augen, starrend, in stummer Angst, bewegte er sich auf den Knien mit heftigen Bewegungen zwar, aber doch langsam, bis in das Proszenium, immer zitternd und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend.» Waren diese, durch seine häufige unfreiwillige Verwendung im Ballett während seiner Provinzzeit ausgebildeten Pantomimen, die auch die feinsten Köpfe jener Zeit ergriffen, Künstelei oder Kunst? Wer will es entscheiden, der sie und ihren Meister nicht selber gesehen hat?

Auf die Gestalt Richards III. warf Kean ganz neues Licht: nach dem Geständnis der Historiker nicht nur auf die dichterische, sondern selbst die geschichtliche. *«He showed me»* — heißt es in einem Urteil jener Tage — *«that Richard possessed a mine of humour and pleasantry, with all the grace of high breeding grafted on strong and brilliant intellect ... He reminded me constantly of Buonaparte, — that restless quickness, that Catiline inquietude, that fearful somewhat, resembling the impatience of a lion in his cage.»*[1]) Die scheinbar gleichgültigsten Phrasen gewannen in seinem Mund und seiner Geste Leben: in einem Satze wie der höfischen Entlassungsformel *«Good night, my Lords»* konnten die diffizilsten Regungen zum Ausdruck kommen, Zusammenhänge mit irgendeinem weitab gelegenen Handlungsmoment hergestellt werden, wie es ähnlich die Kunst eines Mitterwurzer vermochte oder heute als einziger in der Welt Albert Bassermann es imstande ist.

Die reichste Leistung Edmund Keans, der in späterer Zeit sich auch an Lear und — mit weniger Glück — an den ihm fernliegenden Coriolan, daneben auch an König Johann und Richard II. heranwagte, war vielleicht sein Othello. Seinem Temperament lag Othello am nächsten und neben Young als Jago und dem jüngeren Kemble als Cassio stand er wenigstens in dieser Tragödie in einem

[1]) Doran 434.

fast gleichwertigen Ensemble. Als Othello baute er fast ökonomisch auf. Das Bestialisch-Südliche in Othellos Natur bildet bei ihm den Unterton für die ganze Verkörperung des Mohren. Langsam läßt er vor den Augen des Zuschauers die Eifersucht erwachen und wachsen, bis wir, schreibt Pückler-Muskau, «zuletzt kaum einen Menschen mehr, sondern einen reißenden Tiger vor uns zu sehen glauben,» der in der Erdrosselungsszene das Blut zu Eis gefrieren macht.

Der Vergleich eines einzigen Moments in diesem Stück in der Darstellung durch die zwei einander ablösenden englischen Schauspieler macht ihre Gegensätzlichkeit völlig klar. In John Kembles Othello ist die Ansprache an den Senat in ihrem Aufbau diejenige Stelle, wo er den stärksten Eindruck des ganzen Abends hinterläßt: die einzige, für die Washington Irving, gewiß ein objektiver Beurteiler, die Worte «*lofty and admirable*» findet, während er das meiste nachher «*laboured*» nennen muß[1]). Bei Kean fällt diese Deklamationsnummer einfach unter den Tisch. Er schafft sich nach seiner Art im ersten Akt einen Stützpunkt im Ausdruck, beim Erscheinen Desdemonas, wie dann im zweiten Aufzug im Moment der Landung auf Cypern, der Begrüßung «*O my fair warrior*», und mitten im dritten in dem Ausdruck «*Villain! be sure you prove*». (Neben Othello hat Edmund Kean in dem Drama auch Jago gespielt, als eine zweite Studie verborgener Heuchelei neben Richard III., aber ohne besonders großen Erfolg.)

Sein gleich berühmter Shylock, mit dem er, seiner ersten Londoner Rolle, 1814 trotz eines damals zu fünf Sechsteln leeren Hauses über Nacht zum gesuchtesten Schauspieler Englands wurde und der schon damals in der Tat seine Rivalen in dieser Rolle, den unbegabten Stephen Kemble und den langweiligen Huddart, weit hinter sich ließ, war gleich wundervoll im Bilde. Wie ein Kapitel Genesis sah, meinte Jerrold, dieser kleine zappelnde Jude in der (dieser Zeit noch ungewohnten) schwarzen Perücke aus. In den Einzelheiten kam er vielleicht nicht ganz seinem Othello gleich, da er zu sehr auf einen oder zwei Momente eingestellt war: der bedeutendste war offenbar die Szene nach Jessicas Flucht — dieser Gefühlwirrwarr aus Wut, Haß, Kummer und Raserei[2]).

Mit Edmund Kean beginnt in der darstellerischen Auffassung Shakespeares eine neue Epoche. Von kleinen Details, wie der Tonvibration in Hamlets sanfter Anrufung des Vaters «*Father*», angefangen bis zu den grundlegenden Anschauungen über Richard III. oder Shylock hat seine machtvolle Persönlichkeit trotz der kurzen Zeit ihres Wirkens katechetisch gewirkt. In Edmund Kean hatte England den letzten großen Tragiker unter seinen Schauspielern besessen: nur Henry Irving rückt ihm in einzelnen Rollen noch einmal ziemlich nahe, Forbes-Robertson vielleicht noch einen halben Schritt näher — beide aber, ohne eine innere Gemeinschaft mit ihm zu besitzen. Jene drei Schauspieler mit berühmten Namen, welche die Zwischenstationen bilden zwischen ihm und diesen beiden modernen: die Männer Macready, Charles Kean und Phelps, können als Shakespearetragöden nicht den Größten zugezählt werden. Macready wie der jüngere Kean taten für Shakespeare weit mehr als Regisseure, und Phelps' darstellerisches Verdienst, das nicht gering ist, liegt mehr auf komischem Gebiete.

Immerhin diente auch Macready als Schauspieler tapfer und mit ehrlichen Mitteln seinem Shakespeare und mit der Zeit fand sich ein großes Pub-

[1]) Fitzgerald II, 337.
[2]) Doran 429ff.

likum zusammen, das ihm Gefolgschaft leistete. Unter den sechs «schweren» Rollen, die er sich zum Abschied aussuchte, waren nicht weniger als vier aus Shakespeare: Shylock, König Johann, Cassius, König Lear, von denen die beiden letzteren als untadelhafte rhetorische Leistungen stets geschätzt waren; Lear besonders auch als eine reiche psychologische Studie mit feinster Beherrschung aller hier so besonders diffizilen Übergänge [1]). Dagegen hat sein Hamlet, an dem er sein ganzes Leben lang weitergrübelte, nie viel Glück gehabt. Man hat es ihm verargt, daß er so hartnäckig einen anderen Ton und eine andere Auffassung für ihn zu finden strebte, als sein in dieser Rolle glücklicherer Rivale Young, und daß er trotzdem eigentlich nicht eine eigene Note fand: denn eine solche war doch schließlich sein «zum Pessimisten gewordener Optimist» kaum zu nennen. «Es war in dem ganzen Drama nicht ein Moment, den er glänzend wiedergegeben hätte, wohl aber viele, wo er auf der Stufe des Mittelmäßigen stehen blieb.»[2]) Dies ist das Urteil eines deutschen Kritikers, der gleich danach seinem «donnernden» Virginius alles schuldige Lob zukommen läßt. Um auch seine Shakespearerollen im gleichen Stile wie die Knowlesschen Holzpuppen zu tragieren, war Macready ein viel zu starker künstlerischer Takt, zu viel ästhetisches Feingefühl zu eigen. So sehr er alle seine Partien auf monumentale Wirkung aufbaute, so wenig war er bei Shakespeare bloß ein äußerlicher Effektschauspieler. Seinen Jago hielt er selber für unerreicht: «*the selfishness, sensuality, and delight in the exercise of his own intellectual power*» glaubt er von keinem vor ihm gleich gut zum Ausdruck gebracht [3]), während er umgekehrt bei Othello «*the heavy stately tone in which I pitched the part* [4])» als einen Irrtum erkennt, ohne, wie er genau fühlt, trotz dieser theoretischen Einsicht, infolge seiner physischen und psychischen Eigenart imstande zu sein, das Richtige zu geben. Bei Macbeth nimmt er die ganze Szene, wo er nach der Ermordung Duncans mit dem blutigen Dolche zur Lady zurückkehrt, im Flüsterton, ohne daß sie auch im Pianissimo das geringste von ihrem Schauder einbüßt, da das wundervoll beherrschte Organ jeder kleinsten Gefühlsregung nachzugeben weiß. Das Zusammentreffen mit Banquos Geist gibt er, gleichfalls ebensosehr gegen die Wirkung auf die Massen wie im Sinne der Dichtung, decrescendo: mit voller Wucht und Wut beginnend und von der Unsicherheit dann schließlich bis zur Ohnmacht sinkend, die nur noch ein unverständliches Lallen hervorbringen kann. Im letzten Akt ist in Macreadys Darstellung der auftrotzende Kampf gegen die irdischen und überirdischen Mächte vollständig der Apathie gewichen, um nur in den ersten Momenten nach den drei Unglücksmeldungen jeweils noch einmal rasch aufzuflackern. Er sammelt den letzten Rest von Kraft noch für den Kampf mit Macduff, der bei Macreadys großer Geschmeidigkeit des Körpers statt der blinden Theaterhauerei wirklich ein letztes echtes Stück Tragödie für sich bildet, den wahrhaft tragischen Ausgang des tragischen Spiels[5]).

Wenn man diese wuchtige, aber nicht schwerfällige, dröhnende, aber nicht hohle Kunst Macreadys nun im Lustspiel, auch im Shakespeareschen, sah, so konnte der Eindruck wohl kein gleich günstiger sein. Sein Benedict hatte

[1]) Marston I, 67.
[2]) Adrian, Bilder I, 268.
[3]) Lady Pollock II, 365.
[4]) Ebenda II, 89.
[5]) Pückler-Muskau, Lewes S. 34.

trotzdem großen Erfolg; er scheint in der Mimik reicher gewesen zu sein als der Charles Kembles, wenn auch weniger flott und leicht im Ton. Shakespeares Lustspiel-Hamlet, der Jacques von «As you like it», war ihm, wie jede nachdenklich gestimmte, nach dem Lyrisch-Sentimentalen neigende Rolle, fremd: «*I acted Jacques as well as I could*», schrieb er selber etwas zurückhaltend in sein Notizbuch[1]). Man begreift, daß ein flüchtiger Besucher von ihm in dieser Rolle, wie es Venedey[2]) erging, den Eindruck gewinnen kann, daß dieser echte Künstler, trotzdem er an jenem Abend, als der deutsche Reisende ihn sah, sogar vor seiner jungen Königin Viktoria spielen durfte, nichts als «ein pathetischer. im Hahnenschritt einhergehender, mit Auf- und Abfällen deklamierender Schauspieler» ohne besondere Qualitäten sei.

Sonst hat es ja gerade der Shakespearebühne auch an guten heiteren Darstellern nicht gemangelt. Es war genau so die natürliche Sehnsucht jedes strebsamen Komikers wie jedes ernsten Schauspielers, sich auch jene schließlich zu erobern, und es ist, um auch das hier zu wiederholen, nicht selten, daß Darsteller, die in der Groteskposse zu Hause sind, selbst in Shakespeare Glück haben. Buckstones selbstgefällig aufgeblasener, ewig lächelnder Sir Andrew Ague-cheek in «Was ihr wollt» fand, trotzdem er gelegentlich ein wenig aufdringlich sein mochte, zahlreiche Freunde. Liston spielt Polonius, der damals dem *low comedian* gehört, gleich erfolgreich, allerdings ganz schwankmäßig, in der auch sonst in England bis zum heutigen Tage (von den Aufführungen bei Tree abgesehen) sehr beliebten Auffassung als närrischer, halbblöder alter Geck. Der feinste Shakespearekomiker aus dem Haymarket-Ensemble jener Jahre war Keeley. Verges-Schleewein in «Viel Lärm um nichts», der sonst leicht durch Holzapfels Späße an die Wand gedrückt wird, war bei Keeley überwältigend in seiner gutmütig-liebenswerten Dummheit, mit der er voller Genugtuung und Wichtigkeit die Anordnungen des Genossen Dogberry erläuterte und ergänzte. Ebenso entzückt erzählen Zeitgenossen von seinem mürrischen herablassenden Peter in «Romeo und Julia», den er spielte, wie einer, der fühlt, daß er unter seinem Stande beschäftigt ist, während der reizbare, magere welsche Pfarrer Sir Hugh Evans seinem Naturell nicht liegen konnte[3]). Der Touchstone Keeleys, dem die derbkomische köstliche Mrs. Keeley da in ihrer besonderen Fähigkeit zur Darstellung der Bauernschlauheit mit ihren Fragen «*What is poetry? is it a true thing?*» die denkbar beste Partnerin war[4]), wurde von dem Narren Henry Comptons noch übertroffen, dem letzten klassischen Clown der englischen Bühne, dessen Kunstart über Harley und King um mindestens drei Generationen rückwärts zu verfolgen war, bis zu Woodward, dem Meister der Garrickzeit. «*In the quaint aphorisms and expositions with which his part abounds*» — heißt es von seinem Touchstone — «*he was deliciously conceited an oracular.*»[5]) Eine Spezialität dieses Künstlers war Cloten, der «*princely snob*», in Macreadys «Cymbeline»-Aufführung: «*the tone of the braggart too obtuse to note the ridicule he excites made the personation infinitely*

[1]) Pollock II, 203.
[2]) Venedey, England.
[3]) Lewes S. 80ff.; Marston II, S. 99ff.
[4]) Lewes S. 85.
[5]) Marston II, 111.

diverting». Das Komikerensemble von «Viel Lärm um Nichts» ergänzte er durch seinen Dogberry ausgezeichnet, sein Totengräber war, ohne in Übertreibung zu verfallen, mit der Betonung der gesunden derben Volksphilosophie, die sie enthält, seit den dreißiger Jahren unerreicht in England und brach mit mancher törichten Einzelheit, die in allzu peinlicher Traditionsreiterei seit nahezu einem Jahrhundert mitgeschleppt worden war. Selbst einige winzige Episoden, wie die des in Andrey verliebten Bauernburschen William, dem nur eine Szene eingeräumt ist, wurden zum Kabinettstück. Der ältere Farren, der auch zeitweilig an Haymarket spielt, zeichnet sich wenigstens als Malvolio aus: nicht «*contemptuous superiority*» wie bei den meisten Darstellern, sondern, feiner, «*lofty condescension*» war hier ein Grundzug[1]).

Im ganzen erfahren die komischen Szenen auf der damaligen wie noch auf der heutigen englischen Bühne eine von der deutschen verschiedene Behandlung, der zum Schluß noch etwas weiter nachzugehen sich verlohnt. Man hält bei Shakespeare noch an dem Brauch der elisabethinischen Zeit fest, daß jedes, auch das ernsteste Drama, mindestens eine lustige Figur haben muß. Den Narren in «Othello», der recht unmotiviert erscheint und wieder verschwindet, dazu noch in einem besonders überflüssigen Moment, läßt die deutsche Bühne wohl immer, die englische zumeist weg. Um trotzdem nicht auf das heitere Element Verzicht leisten zu müssen, überträgt man die Hanswurstrolle in England einer anderen Figur des Stückes: Roderigo. Der «junge, elegante und verliebte Venetianer», wie Tieck ihn aufgefaßt haben möchte, wird das Fressen für die Galerie in seiner in England allgemein gewordenen Verzerrung als gefoppter Geck. In «Romeo und Julia» muß die Amme, deren Komik in Deutschland gerne gedämpft wird und in England von Garricks Puristeneifer ja sogar einmal ganz unterdrückt ward, später zum gleichen Zwecke herhalten. In einer der ergreifendsten Szenen hörte man nach dem Bericht des Grafen von Melfort[2]) bei einer Aufführung, in welcher John Kemble und Miss O'Neill die Hauptrollen inne hatten, plötzlich «eine laute, durchdringende Stimme: die der Amme, welche in einem Tone, als würde sie lebendig geschunden: Juliet! Juliet! Juliet! rief. Es klang wie das Geschrei einer Katze, welche mitten in der Nacht sie aus einem lieblichen Traume auferweckt . . . Ich hätte das Weib spießen können, und doch wurde sie für eine vorzügliche Schauspielerin gehalten.» In «Hamlet» sind die eigentlichen Spaßmacherrollen die beiden Totengräber, die sich überhaupt erst seit Bannister wieder auf der Bühne zeigen dürfen. Bei John Kemble leistet der erste von diesen, welche ja das Personenregister direkt als «*first and second Clown*» bezeichnet, nach alter Tradition sich den Zirkusscherz, ungefähr ein Dutzend Röcke nacheinander auszuziehen, indem er sich zur Arbeit rüstet: eine erst von Compton in den dreißiger Jahren aufgegebene Galerienuance[3]).

Gang und gäbe ist die Verbreiterung der burlesken Auftritte in den Komödien im commedia dell' arte-Stil, während über lyrische und ernste Partien mit Vorliebe um so leichtfüßiger hinweggehuscht wird: so werden bei Charles Kemble die Dogberryszenen von «Much Ado about nothing» mit der größten Behaglichkeit im breitesten Yorkshire-Bauerndialekt genommen, und in der

[1]) Marston I, 159.
[2]) Melfort, Bilder aus England.
[3]) D. Cook I, 239.

Herberge zu Rochester ist des Juckens, Kratzens und Schimpfens der Kärrner kein Ende, wenn sie von den Flöhen des Wirtshauses reden. Ein weiterer typischer Effekt im ersten Teil von «Heinrich IV.», der schon Tieck 1817 an Youngs Falstaff in Covent Garden und ein Jahrzehnt nachher Adrian an dem Dowtons in Drury Lane mißfällt, ist das zur groben Posse erweiterte Wegschleppen der Leiche Percys durch Falstaff. «Höchst vorsichtig und furchtsam entfernt er erst mit seinem Degen das eine Bein Percys; nachdem dies gelungen, streckt er das andere ebenfalls weit aus. In dem Zwischenraume, der so entsteht, setzt er sich behaglich nieder, rutscht rücklings, indem er sich noch mehr Platz macht, an den Leichnam hinan, und macht neue Versuche, die anfangs mißlingen, den Helden von hinten über sich herzuziehen, mit dem er endlich, nach langen Kämpfen, mühsam aufsteht.»

So viel Derbheit in solchen, auf die «Paradies»-Bedürfnisse zugeschnittenen Auftritten aufgeboten wurde, so viel Anmut und Geschmack findet sich umgekehrt über die ernsteren Komödienszenen Shakespeares ausgebreitet. John Kemble, selber von Grund aus humorlos, übertrug allerdings — das geht aus vielen Zeugnissen hervor — noch das Pathos der Tragödie auch auf das Lustspiel ohne viel Veränderung: die Komödie schwankte noch zwischen diesem Tone und dem der Posse, ohne die Vermittlung und Einigung zu finden. John Kemble war 1817 in einer temperamentlosen Aufführung von «Heinrich IV.» nur ein langweiliger Heißsporn zu einem trockenen Falstaff Youngs, sein Bruder Charles 1827, wie schon besprochen, ein launiger, einfallreicher Falstaff in einem rühmenswert guten Ensemble, dessen geschultes Zusammenspiel «viel gesunde Beurteilung» erkennen läßt. Zwar werden auch dann noch die getragenen Partien in dem feierlichen «Predigerton» der Tragödie gesprochen, der aber in ein frisches Prestotempo umschlägt in dem Augenblick, wo der Grundakkord einer Szene heiter wird. Ein Muster des belebten, witzigen Duospiels war das Geplänkel von Beatrice und Benedict in der Darstellung durch Mrs. Jordan und Bannister, das man, meint Johanna Schopenhauer, selber gesehen haben muß, «um zu glauben, daß etwas auswendig Gelerntes mit dieser Wahrheit wiedergegeben werden kann». Der Stil der Shakespeareschen Komödie scheint hier schon für alle kommende Zeit gefunden: «Alles ging Schlag auf Schlag, dennoch verlor kein Zuhörer in dem ungeheuern Haus nur eine Silbe.» Laune, Anmut, Humor — diese drei Eigenschaften, die sich in engster Verbindung hier zusammengefunden hatten, eignen auch heutigentages noch in hohem Maße den vornehmen Aufführungen des heiteren Shakespeare, in welchen das englische Theater unübertroffen geblieben ist.

«Viel Lärm um Nichts» und «Maß für Maß» auf der Shakespearebühne am Hoftheater in Weimar.

Von Woldemar Jürgens.

Dem Beispiel des Hoftheaters in München folgend, habe ich auch hier bei der Neuinszenierung von «Viel Lärm um Nichts» und «Maß für Maß» mit viel Glück und großem künstlerischen Erfolg die sogenannte Shakespearebühne verwendet. Man mißverstehe nicht den Begriff Shakespearebühne. Es ist nicht die Rückkehr zur primitiven Bühne der elisabethanischen Zeit — es ist auch kein

Spiel, wie an verschiedenen Bühnen der Versuch gemacht wurde, nur auf dem vorgebauten Proszenium vor dem Vorhang. Es ist eine Vereinigung der Stilbühne mit den Prinzipien der altenglischen Shakespearebühne. Von der altenglischen Bühne wird nur der Grundtypus, die Teilung des Bühnenraumes in eine Vorder- und Hinterbühne, beibehalten; im Bedarfsfalle wird auch noch auf dem vorgebauten Podium des Proszeniums gespielt. Die Abteilung der beiden Spielflächen erfolgt durch einen Vorhang in einer neutralen Farbe — dunkel grau-blau oder violett, damit sich die Kostüme in ihrer Mannigfaltigkeit auf dem Hintergrunde scharf abheben. Der Ausbau der Vorderbühne ist grau, stilisiert gehalten. Er bleibt unverändert und bildet so den festen Rahmen für die verschiedenen Bühnenbilder der Hinterbühne, die dagegen mit wenigen, aber möglichst plastischen Dekorationen ausgestattet wird. Indem sich nun der Vorhang vor dem Bühnenportal schließt, wird eine Art neutraler Vorderbühne gewonnen, die für eine ganze Reihe kleinerer Szenen, an denen gerade bei Shakespeare kein Mangel, zu verwenden ist. Während diese nun spielen, ist es möglich, die Hinterbühne umzubauen, wozu ich möglichst oft lautlos rollende Bühnenwagen verwende, um dann auf der Hinterbühne allein oder auf der ganzen Bühne weiterzuspielen. Bedingt der Schauplatz eine Landschaft, so wird nur die Hinterbühne benutzt, während die Vorderbühne in vollständigem Dunkel liegt. Indem das Spiel nun fortwährend zwischen Szenen, die vor dem neutralen Vorhang, und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrunde spielen, wechselt, ist es möglich, alle einzelnen Akte, ohne jede Verwandlungspause durchzuspielen. Der größte Vorzug jedoch, den dieses System bietet, ist die Möglichkeit, jedes Stück, ohne größere Veränderungen vorzunehmen, in der Originalfassung zu geben.

In «Viel Lärm um Nichts» habe ich die Handlung in zwei Akte geteilt, und zwar schließt der erste Akt mit der Szene der Nachtwächter zwischen Holzapfel und Schlehwein mit der darauf folgenden Verhaftung Borachios und Konrads. Der zweite Akt beginnt mit der Ankleideszene in Heros Zimmer und spielt durch ohne Textveränderung bis zum Schluß des Stückes. Der erste Akt gliedert sich also folgendermaßen: Noch hinter geschlossenem Hauptvorhang hört man Gesang zur Begleitung der Laute, dann allmähliches Lachen; und wenn sich der Vorhang teilt, sieht man auf einer Terrasse mit Aussicht auf einen italienischen Garten verschiedene Gruppen, die sich teils durch Erzählen lustiger Geschichten und teils durch Gesang die Zeit vertreiben; hinten auf einer Bank unter anderen Hero und Beatrice, mit ihren Kammerfrauen lustig lachend. Links an der Brüstung steht ein Page und singt, sich zur Laute begleitend. Andere Gruppen auf den Stufen, teils stehend, teils sitzend, erzählend und lachend — das Ganze ein fröhliches Bild unter Italiens heller Sonne. Damit ist der Charakter der ganzen Aufführung gegeben. Wenn nun Leonato mit dem Brief in der Hand, in Begleitung des Boten, der als Offizier gespielt wird, und von mehreren Pagen und Hofherren begleitet, die Bühne betritt, nimmt das Spiel seinen Fortgang. Des Prinzen Ankunft wird durch Musik angekündigt, ebenso zieht nachher die ganze Gesellschaft unter den Klängen eines lustigen Marsches, lachend und plaudernd fort, so daß Benedikt und Claudio allein bleiben. Allmählich dunkelt es, um beim Abgang Pedros und Claudios, wenn sich der neutrale Vorhang schließt, ganz dunkel zu werden. Leise Ballmusik ertönt hinter der Szene, es werden im Finstern rechts und links am Portal zwei Kandelaber aufgestellt, die sich erleuchten — alsdann betreten Juan und Konrad die Vorder-

bühne, während hinten für den Ballsaal verwandelt wird. Nach der kleinen Szene des Juan wird die Musik lauter, der Vorhang öffnet sich und man sieht die ausgelassene Ballgesellschaft in Masken und Dominos unter helleuchtenden Kronleuchtern eine Tarantella tanzen. Nach Schluß des Ballaktes schließt sich der Vorhang, die Musik verklingt leise, die Kandelaber rechts und links werden bei verdunkelter Bühne fortgeschafft; es wird hell und es folgt die Szene zwischen Juan und Borachio. Während der Zeit haben wir hinter dem Vorhang den fertiggebauten Bühnenwagen vorgeschoben, auf dem jetzt die linke Seite von einer Loggia beherrscht wird, die in ihrem Stil sich dem neutralen Bühnenportal anfügt, während rechts eine stark belaubte Pergola nebst Marmortisch und Bank die Bühne begrenzt, in der sich nachher sowohl Benedikt wie Beatrice verbergen. Nach hinten eine blumenberankte Steinmauer, einige Zypressen und Rundhorizont.

Nun folgen die Szenen in Leonatos Garten, genau wie im Original. Einer kleinen Textänderung sei gedacht. Wenn der Prinz vom Ständchen spricht, das Hero gebracht werden soll, sagt er statt «morgen abend» «heute». Nach dem Abgang und Monolog Benedikts, welcher mit den Worten endet: «ich muß mir ihr Bildnis verschaffen», tritt Balthasar mit einigen Musikanten rückwärts im Garten auf, welche ihre Instrumente stimmen, dann aber von Balthasar weitergeführt werden, mit der Bedeutung, daß es noch zu früh sei. Nach dieser stummen und mit komischem Spiel ausgeführten Szene treten die drei Damen, Hero, Margaretha und Ursula, auf und es entwickelt sich die Lauschszene Beatricens. Nach dem Abgang Beatrices kommen die Musikanten geschlichen, postieren sich hinten im Garten und es ertönt ein reizendes Ständchen. Inzwischen ist die Sonne gesunken und eine sanfte Abendröte bedeckt den Himmel. Unter den Klängen des Ständchens schließt sich langsam der Mittelvorhang. Die Musik verklingt leise und vor dem Vorhang, in halber Dämmerung spielt sich jetzt die Szene zwischen Pedro, Leonato, Claudio, Benedikt und Juan ab. Wenn sich der Vorhang wieder öffnet, sieht man rückwärts eine Mauer mit reichem Tor in der Mitte und dahinter Baumgruppen in Mondbeleuchtung — die Vorderbühne liegt in tiefem Dunkel und markiert jetzt das Portal von Leonatos Schloß. Es treten auf Holzapfel, Schlehwein und die Nachtwächter. Der Schluß der Szene und auch des ersten Aktes ist die Gefangennahme Konrads und Borachios. Hier ist die große Pause.

Der zweite Akt beginnt in einem kleinen, intimen Gemach mit der Ankleideszene Heros, welche sich zur Hochzeit rüstet. Dann vor dem Vorhang Leonato, Holzapfel, Schlehwein. Leonato ist in großer Eile und zieht sich bereits im Abgehen Handschuhe an. Nach einer kleinen Pause, die auf den Abgang Holzapfels und Schlehweins folgt, ertönt leiser Orgelklang, der Vorhang geht auseinander, man sieht in halbem Licht das Innere der Hauskapelle Leonatos, der Mönch nebst Chorknaben und anderen Mönchen sind versammelt zur Vornahme der heiligen Zeremonie. Wenn die Hochzeitsgesellschaft abgeht, ziehen auf ein Zeichen Benedikts zwei Mönche den Vorhang zu und die große Szene zwischen Benedikt und Beatrice spielt nun vor dem Vorhang, so daß die Kapelle durch die Scherze und Wortspiele der beiden nicht entweiht wird. Hierauf folgt die Gefängnisszene, wobei nur ein Gefängnisprospekt kurz hinter dem Portal herabgelassen wird und im Finstern eine große Bank und ein Stuhl für den Schreiber gestellt werden. Inzwischen ist wieder der Wagen, auf welchem die Pergola

usw. aus dem ersten Akt steht, vorgefahren worden, so daß nach Schluß der Gerichtsszene, wenn sich der Vorhang schließt, der Prospekt hochgeht, sofort weitergespielt werden kann. Und zwar genau in der Folge des Originals. Alsdann kommt vor dem Vorhang die kleine Szene Benedikt, Margareta und Beatrice. Dann Grabkapelle mit a-cappella-Gesang der Mönche auf der Hinterbühne und hierauf die große Schlußszene, die vor dem Vorhang anfängt, um sich dann, wenn derselbe sich auf ein Zeichen Leonatos öffnet, auf der ganzen Bühne (Ballsaal des ersten Aufzuges) fortzusetzen. Ich lasse diese Schlußszene am Abend bei Kerzenbeleuchtung spielen, damit die Liebesschwüre Benedikts und Beatrices: «Bei diesem Sonnenlicht» usw. eines ironisch-satirischen Beigeschmacks nicht entbehren und in einer schelmischen Neckerei ausklingen, wie sie begannen. Unter Tanz, Musik und fröhlichem Lachen schließt das Lustspiel.

«Maß für Maß» galt es nach denselben Prinzipien auszubauen. Vor allem gab es da längere literarische Vorarbeiten, da der Text dieses Werkes eine gründliche Reinigung, sowie Klarheit des Ausdruckes forderte, und recht umfangreiche, dabei aber vorsichtige Streichungen, damit der Grundgedanke der herrlichen Dichtung auch dem weniger literarisch gebildeten Zuschauer sich in voller Schönheit und Reinheit offenbare. Ich glaube nach dem maßgebenden Urteil verschiedener Shakespearekenner, die ich nach der Aufführung Gelegenheit hatte, um ihre Meinung zu fragen, diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst zu haben.

Die Darstellung folgte wieder der Reihenfolge des Originals. Vor dem Vorhang begann der erste Aufzug mit der kleinen Abschiedsszene des Herzogs, der auf einem reichgeschnitzten Sessel, dem einzigen Möbel in dieser Szene, sitzt und von einem kleinen Gefolge von Hofherren und zwei Pagen umgeben ist. Nach Abgang des Angelo und Escalus wird die Bühne verdunkelt, eine leise, aber ausgelassene Musik ertönt, die immer lauter wird, und der zweite Vorhang öffnet sich über dem Bilde, das vor dem Hause der Frau Ueberley spielt. Die Hinterbühne, die nun um vier Stufen erhöht ist, stellt einen kleineren Platz dar, der von mehreren verdächtigen Häusern umgeben ist, deren Fenster zum Teil erleuchtet sind und vor deren Türen farbige Laternen hängen. Nach hinten zu eine niedrige Mauer und einige Stufen, welche zur Stadt führen, die man in der Ferne, vom Mond beleuchtet, liegen sieht. Musik, Tanz und Gesang eröffnen die Szene, so daß man sofort mitten in die Situation der berüchtigten Häuser, die Angelo niederreißen will, hineingeführt wird. Dirnen, junge Leute zechen und johlen an einzelnen Tischen, einige werden während des Gelages unter Lachen und Kreischen von den Mädchen in ihre Wohnungen geführt, deren Fenster sich dann erhellen. Nachdem die Bühne sich allmählich geleert hat, kommen aus der Stadt der Kerkermeister (nicht Schließer wie in einigen Übersetzungen) nebst Gerichtsdienern, welche Claudio und Julia zum Kerker führen. Julia, welche noch im Abgehen einen schmerzlichen Blick nach Claudio wirft, geht mit zwei Gerichtsdienern links im Proszenium ab, welches jetzt den Eingang zum Kerker darstellt, während Lucio, der mit einigen Edelleuten aus der Gastwirtschaft kommend, den gefangenen Claudio erblickt, ihn anredet und so sich zwanglos die Szene zwischen Lucio und Claudio den vorhergehenden anreiht. Nach Schluß derselben wird der zweite Vorhang zugezogen und der kurze Dialog zwischen dem Herzog und Pater Thomas findet vor dem Vorhang

statt. Die Beleuchtung auf der Bühne ist ziemlich dunkel, nur durch die Öffnung rechts im Proszenium fällt rötliches Abendlicht. Währenddessen wird die Hinterbühne in eine Art Kreuzgang verwandelt, mit einem großen buntgemalten Fenster als Hintergrund. Vor einer Madonnenstatue brennt die ewige Lampe, es ist Nacht. Leises Orgelspiel leitet zu dieser Szene über, so daß sofort die weihevolle Stimmung des Ortes betont wird. Nach Abgang des Lucio ertönt leiser Nonnengesang — Isabella läuft zur Tür der Äbtissin, ruft dieselbe, verabschiedet sich und wird von ihr mit Segen entlassen. Inzwischen betrat der Zug der singenden Nonnen von links vorne die Bühne, die Äbtissin schließt sich ihm an und sie gehen singend langsam in den Hintergrund, zur Kirche. Unter dem Gesang fällt der Vorhang über dem ersten Aufzug.

Der zweite Aufzug beginnt in einer Halle in Angelos Hause. Auf der erhöhten Hinterbühne sitzt in einem auf Stufen stehenden Thronsessel unter einem Baldachin Angelo, hinten sitzend und stehend Escalus und einige Richter, während vorn, auch noch auf der Hinterbühne, an einem Tisch zwei Gerichtsschreiber mit Akten und Gesetzbüchern sitzen. Rechts steht ein Podest, eine Art Anklagestand für den später auftretenden Pompejus und Junker Schaum. Diese Szene ist sehr stark auf die Komik herausgearbeitet. — Pompejus, der immer etwas bezecht ist, ist jetzt stark angetrunken und es ergeben sich daraus einige außerordentlich wirksame komische Situationen. Nach Abgang der Richter und der komischen Personen bleibt die Bühne einen Augenblick leer. Alsdann erscheint durch die Mitte der Kerkermeister mit einem Diener, welcher ihn Angelo meldet. Dieser tritt auf und es schließt sich jetzt die große Szene zwischen Angelo, Isabella und Lucio an, mit dem Monolog des Angelo. Dieser Auftritt sowie der nächstfolgende zwischen Angelo und Isabella sind mit die schwersten im ganzen Stück und bedürfen einer besonders liebevollen Ausarbeitung. Die Umwandlung des Angelo, seine Qualen, seine Gewissensbisse, sein allmählicher Übergang von anfänglicher Kälte bis zur rasenden Leidenschaft, die ihn zu jedem Verbrechen fähig macht, müssen menschlich, ja nicht theatralisch mit aller Präzision herausgearbeitet werden. Dann sind aber auch diese beiden Szenen, wie ich Gelegenheit hatte bei der Aufführung zu beobachten, von einer eminent starken Wirkung. Die dritte Szene dieses Aufzuges zwischen Herzog, Kerkermeister und Julia spielt vor dem Vorhang, in halber Beleuchtung, die den Vorgängen den passenden Hintergrund gibt. Währenddessen ist die Hinterbühne wiederum verwandelt worden und stellt jetzt ein kleines Gemach bei Angelo dar. Die rechte Hälfte der Bühne ist durch einen dunkelroten Vorhang verdeckt, die linke Seite wird aus einer Wand, einer Mitteltür mit schwerem Vorhang und einem Fenster, das sich unmittelbar an den flankierenden roten Vorhang schließt, zu einem kleineren Raum ausgestaltet. An der linken Wand, die mit einem großen Gobelin behängt ist, steht eine Truhe, auf der Angelo, durch das durchs Fenster fallende Sonnenlicht beleuchtet, bei Aufgang des Vorhangs, sitzt. Die vordere Bühne ist nur in matterem Licht gehalten. Am Schluß dieser Szene, in der Angelo seiner rasenden Leidenschaft die Zügel schießen läßt, ist Isabella, allmählich in sich zusammensinkend, in der rechten vorderen Ecke auf die Knie gefallen und hat leise weinend ihr Antlitz in beide Hände geborgen. Nach Angelos Abgang bleibt sie dann noch eine Weile in dieser Stellung und es entwickelt sich allmählich ihr Schlußmonolog, in dem sie einen harten Kampf in ihrer Seele auskämpft, bis ihr Entschluß, ihre Jung-

fräulichkeit nicht preiszugeben, sich ihr entringt. Indem sie, schwer atmend, noch immer ringend, ihre Schlußworte halb unter Tränen sprechend, sich zum Abgang wendet, schließt der zweite Aufzug.

Im dritten Aufzug findet kein Dekorationswechsel statt. Zum Spielen wird die ganze Bühne benutzt und stellt die Hinterbühne, etwas erhöht, eine Art Vorraum des Gefängnisses dar. Im Hintergrunde ist eine große Öffnung, von welcher Stufen hinabführen in den Gefängnishof, von dem man nur den oberen Teil der abgrenzenden Mauer sieht, und am Horizont ein paar Pappeln. Der Hof selbst ist in der Tiefe angenommen und führen einige Stufen von der Hinterbühne hinab. Neben der großen Öffnung ist noch eine schmälere Fensteröffnung rechts, hinter der sich der Herzog als Lauscher versteckt. An der linken hinteren Seitenwand befindet sich ein kleines Fenster mit einem Vorhang, durch das Sonnenlicht fällt, in der Ecke links eine größere Steinbank, an der rechten hinteren Seite eine schwere Holztür zum Kerkermeister. Das Ganze ist ein schwerer grauer Steinbau, ohne besondere Architektur. Ganz vorn an der linken Seite steht oder hängt eine einfache Lampe mit unsichtbarer elektrischer Birne. Bei Beginn dieses Aufzuges sitzt Claudio auf der Bank links vorn im Proszenium, der Herzog steht neben ihm im Mönchsgewand. Sodann hört man Isabella hinten links rufen: «Macht auf!» Der Kerkermeister, der hinten stand, geht hinab und kommt mit Isabella in den Vorraum — sie läuft auf Claudio zu, während der Herzog zum Kerkermeister in den Hintergrund tritt, dann hinten rechts abgeht, um nachher lauschend in der Fensteröffnung zu erscheinen. Die Szene zwischen den beiden Geschwistern spielt sich ziemlich links vorn ab und bedarf ebenfalls einer besonders sorgfältigen Herausarbeitung, da sie in der Wirkung eine der stärksten des ganzen Stückes ist. Claudio, der in diesem Auftritt alle Stadien der Hoffnung, der Mutlosigkeit, des Grauens und Entsetzens durchlebt, muß von einem allerersten Schauspieler gespielt werden, der alle seelischen Übergänge scharf und eindrucksvoll charakterisieren kann. Zum Schluß faßt er sich männlich und bittet seine Schwester auf den Knien um Verzeihung. Sie segnet ihn und er geht resigniert, aber zum Tod bereit, links ab, erst in der Öffnung, nach langer Spielpause die letzten Worte: «Die Liebe zum Leben ist mir so vergangen» usw. sprechend. Isabella ist ihm nachgegangen und bleibt leise weinend, an die linke Öffnung gelehnt, stehen. Der Herzog tritt jetzt langsam zu ihr, redet sie sehr diskret an; und es folgt die Szene zwischen Herzog und Isabella, wie im Buch, nur mit starken Strichen, insbesondere in den Reden des Herzogs. Um in denselben eine gewisse, leicht eintretende Monotonie zu vermeiden, empfehle ich, alle die Stellen, die sich auf Angelo und sein Gebaren beziehen, mit unterdrücktem Zorn zu sprechen. Auf diese Weise kommt mehr Licht und Farbe in den Dialog und wird der Charakter des Herzogs nicht gar zu sanftmütig und waschlappig in diesen ersten Aufzügen. Nachdem er nun Isabella verabschiedet hat, sie sich nach unten entfernt und er ihr mit Wohlgefallen nachblickt, hört man unten Klopfen, Stimmengewirr, Aufschließen des Tores. Elbogen, Pompejus samt Gerichtsdienern erscheinen, und es folgt Szene II der Buchausgabe, ebenfalls mit starken Strichen, welche besonders die Szene mit Lucio betreffen. Der Dialog zwischen Escalus und Herzog, welcher sich anschließt, ist ebenfalls stark gekürzt. Nach Abgang des Escalus bleibt der Herzog auf den Stufen in der Mitte stehen und spricht nach einer Pause den Schlußmonolog ohne Bewegung, ruhig, ernst

— monumental, bis zu der Stelle: «List gegen Bosheit» usw., wobei er vortritt und in die Schlußworte mit starkem Tonwechsel einen gewissen Humor hineinbringt. Er hat bei Beginn des Monologes seine Mönchskapuze abgeworfen, so daß man sein Gesicht und sein Mienenspiel sehen kann.

Der vierte Aufzug beginnt im Garten Marianas. Man sieht auf einem Hügel der Hinterbühne eine Art bewachsene Pergola mit einer Bank darin. Nach hinten eine stufenförmig aufsteigende Steinmauer, mit Gras und Blumen bewachsen, in der Ferne am Horizont blaut eine Hügelkette. Es ist Sonnenuntergang. Mariana sitzt gedankenvoll in der Pergola, ein Buch, in dem sie las, in der Hand, während der Knabe, auf dem Rasen liegend, zur Laute das Lied singt. Wir benutzten dazu eine englische Originalkomposition aus der Zeit der Königin Elisabeth. Wenn Isabella und Mariana links vorn zur Beratung abgegangen sind, tritt der Herzog langsam an die Mauer und spricht nach einer längeren Pause, vom Scheine der Abendsonne umflossen, den kleinen Monolog. Die zweite Szene dieses Aufzuges spielt vor dem neutralen Vorhang, während hinten leise der Vorhof des Gefängnisses aufgestellt wird. Die Lampe auf der linken Seite brennt, die rechts ist beinahe dunkel. Die Figuren des Grauslich und Pompejus sind aufs Groteske gestimmt, auch in der Maske. Der sich anschließende Auftritt zwischen Herzog und Kerkermeister mit dem Brief des Angelo ist sehr stark gekürzt und nur auf das Notwendige beschränkt. Nachdem die beiden links abgegangen sind, öffnet sich der Vorhang und von rückwärts tritt Pompejus, leicht angetrunken, auf, setzt sich auf die Stufen, trinkt ab und zu einen kräftigen Schluck aus seiner Flasche und spricht seinen Monolog: «Ich bin hier so bekannt» usw., der auch stark gekürzt ist — denn die Definition der verschiedenen Kunden der Kupplerin findet beim heutigen Publikum kein Verständnis. Die sich hier anschließenden Szenen folgen genau dem Buche bis zum Auftritt des Lucio, welcher ganz gestrichen ist. Nachdem der Herzog Isabella verabschiedet hat, will sie sich über seine Hand neigen, um sie zu küssen, er läßt es nicht zu, hebt sanft ihren Kopf und blickt ihr tief in die Augen. Sie wird verwirrt und eilt nach hinten. Der neutrale Vorhang schließt sich, es wird auf der Vorderbühne hell, und es folgt die vierte Szene des vierten Aufzuges: Angelo und Escalus, die mit dem Monologe, der den seelischen Zusammenbruch Angelos bedeutet, endet und so einen wirksamen Aktschluß schafft. Die fünfte Szene ist ganz gestrichen, die sechste zum nächsten Aufzug herübergenommen, so daß der fünfte Aufzug ganz der grandiosen Gerichtsszene vorbehalten bleibt. Die Dekoration stellt auf der Hinterbühne eine große Terrasse in ungefähr $1^1/_2$ Meter Höhe dar, von der in der Mitte Stufen hinabführen, in deren Mittelhöhe jedoch eine Plattform ist, auf welche nachher die beiden Stühle gestellt werden. Hinter der Terrasse sieht man ein paar Zypressen oder Pappeln sich scharf gegen den Horizont abheben. Der Aufzug beginnt mit der sechsten Szene des vorhergehenden. Mariana und Isabella drängen sich durch das den Herzog erwartende Volk, Bruder Thomas kommt dazu und führt die beiden ab. Nun erfolgt unter Musik und Heilrufen der Menge der Aufmarsch des Herzogs, mit vollem Pompe unter einem Baldachin, mit großem Gefolge, über die Terrasse von oben links. Auf der Mittelplattform bleibt der Herzog stehen, spricht Angelo an und reicht ihm und Escalus die Hand, so daß alle drei jetzt die Hauptgruppe bilden. Hinter dem Herzog, auf der oberen Terrasse das Gefolge und die Hellebardiere, unten rechts und links das Volk. Wenn der Herzog nach Sitzen

ruft, holen zwei Pagen sehr schnell zwei reichverzierte Klappsessel von rechts; und es setzen sich der Herzog und Angelo — Escalus steht. In diesem Aufzug sind ebenfalls starke Striche Bedingung, da sonst der Enderfolg in Frage steht. Der Dialog zwischen Lucio und dem Herzog erfordert ein sehr schnelles Tempo, Rede und Gegenrede müssen Schlag auf Schlag kommen, bis zur Entlarvung des Herzogs, die dann als große Sensation auf alle Beteiligten wirkt.

Die Rede des Herzogs: «Ein Angelo für Claudio usw.... Maß für Maß» ist machtvoll und wuchtig zu sprechen — er ist jetzt der strenge, unerbittliche Richter. In den Worten des Herzogs an Lucio ist jedesmal die Stelle: «Hängt ihn» gestrichen, da es einen besseren und lustspielmäßigen Ausgang gibt, wenn niemand mit dem Tode büßt. Lucio wird ja auch durch seine zwangsweise erfolgende Heirat mit dem «lüderlichen Fisch» genug gestraft. Indem der Herzog sich nun mit Isabella an der Hand zum Abgang wendet und sein Volk grüßend auf der Mittelplattform stehen bleibt, fällt unter Fanfaren und Jubelrufen der Vorhang.

Einen Hauptanteil an dem glücklichen Gelingen und dem Erfolg bei uns sehe ich in der Besetzung der Rolle der Isabella, die wir nicht, wie üblich, der ersten Heldin, sondern der jugendlichen Liebhaberin anvertrauten. In der Darstellung durch die Heldin kommt in die Figur etwas zu viel «starre, eiskalte Tugend» hinein, während die jugendliche Liebhaberin, schon durch ihre Erscheinung mädchenhafter wirkend, auch in der Darstellung zarter, innerlicher und geschmeidiger wirken kann. Auch ein klein wenig Lustspieltyp für die Rolle ist sehr am Platze, denn dadurch kommt die Absicht Shakespeares, nirgends den Ton des Trauerspiels siegen zu lassen, am besten zum Ausdruck.

«Wie es euch gefällt».

Dem Krieg und seinen völkischen Spaltungen zum Trotz widmen die deutschen Bühnen sich unentwegt der Pflege Shakespeares und seiner Werke. Nicht nur die landläufigen befinden sich jahraus, jahrein auf den Spielplänen, auch die abseits liegenden, selten gegebenen Stücke erscheinen in neuen Einstudierungen und finden ein dankbares, freudig entgegennehmendes Publikum. So hat das lange als Stiefkind behandelte Meisterwerk «Wie es euch gefällt» gleichzeitig an drei namhaften Bühnen eine fröhliche Auferstehung gefeiert und allerorten einen durchschlagenden Erfolg erzielt.

Voran ging Zürich mit einer Einrichtung des Direktors Alfred Reucker. (Als Buch erschienen bei Rascher & Co., Leipzig und Zürich.) Reucker legte seiner Einrichtung die von Hermann Conrad revidierte Übersetzung von Schlegel und Tieck zugrunde, und hielt sich, was Aktschluß und Szenenfolge betrifft, durchaus an das Original. Er schreibt in der Vorrede: «Es ist die Hauptbedingung für den Erfolg des Ganzen, daß alle Verwandlungen bei verdunkelter Bühne offen, leise und blitzartig schnell vor sich gehen. Es gibt eine einzige Pause nach dem III. Akt und 16. Bild. Die strengste Verfolgung dieses Prinzips hat es zur Evidenz erwiesen, daß jede Bearbeitung, die in Verlegungen der Szenen, Weglassung scheinbar nebensächlicher Personen oder im Zusammenpferchen verschiedener Schauplätze ihr Heil sucht, an Shakespeare Schiffbruch

leidet. Man nehme — wie ich — die Anregungen oder Erfahrungen des Münchener Künstlertheaters, das, wie bekannt, in manchen wesentlichen Punkten auf der alten Münchener Shakespeare- oder, wie man sie nennen sollte: «Perfall-Savits-Bühne» fußt, schaffe durch einen doppelten Rundbogen einen Vorderraum, der durch eine Zuggardine und einen Faltenvorhang von neutralen Farben abwechselnd abzuschließen ist, suche sich im Fundus geeignete Wald-, Hügel- und Seeprospekte mit entsprechenden Bogen und Hängebäumen, die bei verschiedener, bisweilen silhouettenhaft angewandter Beleuchtungstechnik auch mehrfach zu verwenden sind.»

Getreu diesen Anweisungen war der Verlauf der Vorstellung in Zürich. Der I. Akt zerfiel in 3 Bilder, der II. in 7, der III. in 6, der IV. in 3, der V. in 2.

Bild 1 enthielt Sz. 1 des I. Aktes: In Olivers Haus. Vor einem Vorhang von silbergrauer Farbe. 2. Bild (Sz. 2, I): In Herzog Friedrichs Palast. Bogenwölbung von einem herabfallenden reichen altgoldfarbenen Vorhang geschlossen. 3. Bild (Sz. 3, I): Dekoration wie 2. Bild.

4. Bild (Sz. 1, II): Der Ardenner Wald, eine Lichtung mit einer breitästigen alten Linde, davor eine Rasenböschung, in der Tiefe der Eingang einer efeuumsponnenen Höhle. 5. Bild (Sz. 2, II): Dekoration wie 2. Bild. 6. Bild (Sz. 3, II): Dekoration wie Bild 1. 7. Bild (Sz. 4, II): Ardenner Wald, durch Versatzstücke etwas verändert. Linde, Hängestück fortgezogen. 8. Bild (Sz. 5, II): Unter der Linde. 9. Bild (Sz. 6, II): Ein anderer Teil des Waldes, mit Blick auf einen lauschigen, schilfumwachsenen See. Auswechseln des Prospektes. 10. Bild (Sz. 7, II): Dekoration wie Bild 8.

11. Bild (Sz. 1, III): Dekoration wie Bild 2 und 5, Herzog Friedrichs Palast. 12 und 13. Bild (Sz. 2, III): Im ersteren Wald, dicht bestanden, dann (durch Wegziehen) ein anderer lichterer Teil des Waldes. 14. Bild (Sz. 3, III): Schattige Waldstelle mit Durchblick auf einen Weiher. 15. Bild (Sz. 4, III): In einem Hohlweg. 16. Bild (Sz. 5, III): Unter einer dichten, mit Rosen gespannten Blätterlaube.

17. Bild (Sz. 1, IV): Der lichtere Teil des Waldes wie im 13. Bild. 18. Bild (Sz. 2, IV): Der Hohlweg wie im 15. Bild. 19. Bild (Sz. 3, IV): Die Lichtung wie im 17. Bild.

20. Bild (Sz. 1, 2, 3, V): Schattiger Waldplatz unter dichtem Blätterdach. 21. Bild (Sz. 4, V): Am Rande des Waldes, mit schönem Blick in die weite Landschaft.

Der Züricher Aufführung folgte die Leipziger. Geheimrat Martersteig hat für die von ihm geleiteten Bühnen gleichfalls eine neue Einrichtung geschaffen, die sich ebenso wie die Züricher streng an das Original hält. Auch er gliedert, unter Verlegung der Aktschlüsse III und IV, den ganzen Verlauf der Handlung in rasch wechselnde Bilder, ebenso wie in Zürich durch blitzschnelle Dunkelpausen bei offener Bühne, nur verändert er den Schauplatz nicht so oft wie Reucker, er begnügt sich mit 17 Bildern.

I. Akt: 1. Bild (Sz. 1), 2. Bild (Sz. 2). Das 3. Bild setzt inmitten Szene 2 ein, beim Auftritt des Herzogs; das 4. Bild enthält Szene 3.

II. Akt: 5. Bild (Sz. 1), 6. Bild (Sz. 2), 7. Bild (Sz. 3), 8. Bild (Sz. 4), 9. Bild (Sz. 5), 10. Bild (Sz. 6), 11. Bild (Sz. 7).

III. Akt: 12. Bild (Sz. 1), 13. Bild (Sz. 2), 14. Bild (Sz. 3), 15. Bild (Sz. 4, 5). Die 1. Szene des 4. Aufzuges ist in das 15. Bild mit einbezogen.

IV. Akt: 16. Bild (Sz. 2, 3). Die 1. und 2. Szene des 5. Aufzuges in den 4., in das 16. Bild hinübergenommen.

V. Akt: 17. Bild beginnt mit Szene 3, ohne weiter zu verwandeln, der Epilog wird wie in Zürich vor dem Vorhang gesprochen.

Das besondere Verdienst der Leipziger Einrichtung ist die textliche Revision durch Martersteig, die, ohne die Schönheiten der Schlegelschen Übersetzung zu opfern, sorgfältig jede Unebenheit ausglich und in der Fassung an vielen Stellen leichter und gefälliger wurde. Die Redaktion verschonte durchaus die Bilderpracht des Originals; jede Neuerung blieb im Geist der vorhandenen Übersetzung; nur dort, wo durch das schnelle Vorüberhuschen des gesprochenen Wortes die Klarheit leiden konnte, setzte die bühnenkundige Feder ein, rundete ab, spitzte zu. Denn die Wirkung von «Wie es euch gefällt» beruht ganz und gar auf dem Reiz, der Schönheit und Anmut des Dialoges; ihn klar und geschliffen herauszuarbeiten, blieb die vornehmste Sorge des Bearbeiters, der hier zugleich als Spielleiter sich der akustischen Bedingungen bewußt war, unter welchen die Wirkung eintritt.

Als dritte Einrichtung liegt die von Wiesbaden vor. «Für die deutsche Bühne übersetzt von Hans Olden.» (Bei Oesterheld & Co., Berlin.)

Auch Olden hielt sich mit geringen Umstellungen an das Original, ließ die Szenenfolge bis auf einzelne Ausnahmen unangetastet, wechselte nicht in dem Maß die Schauplätze, wie Zürich und Leipzig es getan, und bediente sich nicht durchweg der offenen Verwandlungen.

Der I. Akt, Szene 1, 2, 3, hat drei Schauplätze: Gutshof, Schloßpark, Pavillon. Er schließt mit der 3. Szene des II. Aktes. Der II. Akt beginnt mit Szene 2: Galerie; daran schließt sich Szene 1 und verwandelt mit Szene 4 in den Ardenner Wald. Der III. Akt hat nach der 1. Szene eine Verwandlung, ebenso nach der 3. Szene des Originals, spielt im übrigen, wie in den Aufzügen zuvor, auf einem einzigen Schauplatz. Der IV. Akt hat einen Einschnitt vor der 2. Szene, der V. vor der 3. Szene des Originals.

Die Wiesbadener Einrichtung strebt danach, das sprachliche Gewand des Stückes zu modernisieren, hält sich zwar im ganzen und großen ebenfalls an die vorhandenen Übersetzungen, verfällt aber gelegentlich in den Possenton: «Der Schlaue ist dir über» (Seite 39); «Da schlürft der gute Trottel schon heran» (Seite 72); «o Bildungssimpelei am falschen Orte» (Seite 102) u. a.

Den auftretenden Personen sind in der Bühnenanweisung bezeichnende Charakteristiken beigefügt: «Oliver, stämmiger Landjunker, hart und herrisch in Ton und Auftreten, aber nicht durchaus abstoßend; seine Brutalität beruht auf einem Überschuß an Temperament»; «Le Beau, glänzender, älterer Hofmann von gezierter Redeweise, weitläufig und ein wenig dämlich»; «Herzog Friedrich, prachtliebender Tyrann, kurz, sprunghaft in der Rede» usw.

So gute Fingerzeige diese Anweisungen auch geben, engen sie den Schauspieler ein, der gerade in der Gestaltung der Figuren Shakespeares die größte Freiheit besitzt; vermöge der Bühnenkenntnis ihres Schöpfers lassen sie sich von den verschiedensten Seiten anfassen.

Sämtliche drei Aufführungen erbringen den Beweis, daß die deutschen Bühnen sich durch die Flut der Bearbeitungen der Stücke Shakespeares endgültig durchgerungen haben; statt der ehemaligen Einrichtungen, die die Szenenfolge willkürlich veränderten und den architektonischen Bau der Stücke er-

schütterten, wird jetzt dem Original in seiner ursprünglichen Pracht zu seinem Recht verholfen.

Der dreifache Erfolg von «Wie es Euch gefällt» beweist augenfällig die Richtigkeit dieser Erkenntnis. Es sind nicht Ausstattungswunder, szenische Überraschungen, die den Erfolg brachten, sondern die reine Wiedergabe des Originals in einer sorgfältigen, die dramatischen Schätze hebenden Darstellung.

Adolf Winds.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1916.

Aachen. Widerspenstige 3. — Othello 2. — Kaufmann 3. — Romeo 2. — Hamlet 2. — Macbeth 1.

Altenburg, Sachs.-Alt., Herzogliches Hoftheater. Kaufmann 1.

Altona, Stadttheater. Sommernachtstraum 5. — Was ihr wollt 17. — Hamlet 4. — Romeo 1. — Lärm um nichts 4.

Aussig, Bhm. Romeo 2.

Bamberg. Othello 2 (Schweinfurt). — Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 1.

Basel, Stadttheater. Richard III. 5. — Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 4. — Hamlet 2.

Bautzen. Macbeth 2.

Berlin, Königliches Schauspielhaus. Caesar 4. — Lärm um nichts 2. — Widerspenstige 7. — Hamlet 1. — Kaufmann 1. — Antonius und Cleopatra 3.

Berlin, Deutsches Theater. Sommernachtstraum 11. — Hamlet 6. — Macbeth 26. — Was ihr wollt 3. — Lärm um nichts 2. — Romeo 2. — Kaufmann 2. — Wintermärchen 3. — Lear 2.

Berlin, Luisen-Theater. Othello 2. — Widerspenstige 13.

Berlin O., Schillertheater. Romeo 12.

Berlin, Theater am Nollendorfplatz. Othello 4. — Caesar 4. — Kaufmann 3.

Berlin, Volksbühne, Theater am Bülowplatz. Lärm um nichts 15. — Hamlet 14. — Romeo 14. — Sommernachtstraum 13. — Wintermärchen 19.

Bern, Stadttheater. Wintermärchen 3. — Hamlet 2.

Beuthen, Ober-Schles. Kaufmann 3.

Braunschweig, Herzogliches Hoftheater. Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 4. — Lärm um nichts 1. — Romeo 1.

Bremen, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Lärm um nichts 3. — Romeo 1. — Hamlet 6.

Bremen, Schauspielhaus. Lärm um nichts 4.

Bremerhaven, Stadttheater. Widerspenstige 3. — Kaufmann 2. — Lear 1.

Breslau, Lobe-Theater. Wintermärchen 2. — Lear 2. — Irrungen 5.

Bromberg, Stadttheater. Othello 1. — Hamlet 6.

Brünn, Stadttheater. Hamlet 6. — Romeo 2.

Cassel, Königliches Theater. Sommernachtstraum 6. — Hamlet 1. — Kaufmann 4.

Charlottenburg, Schillertheater. Romeo 14.

Chemnitz, Neues Stadttheater. Hamlet 3. — Was ihr wollt 7.

Coblenz. Kaufmann 1. — Hamlet 1.

Coburg, Herzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 1.

Cöln, Schauspielhaus. Richard III. 8. — Othello 2. — Was ihr wollt 2. — Wintermärchen 7.

Cottbus. Widerspenstige 3. — Othello 2. — Hamlet 2.

Danzig, Stadttheater. Romeo 2. — Kaufmann 2. — Othello 2.

Darmstadt, Großherzogliches Hoftheater. Was ihr wollt 2. — Antonius und Cleopatra 2. — Lear 1. — Sommernachtstraum 2. — Coriolanus 1. — Hamlet 1. — Kaufmann 1. — Romeo 1. — Caesar 2.

Dessau, Herzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 3. — Hamlet 2.

Döbeln. Othello 2.
Dortmund, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Sommernachtstraum 5. — Hamlet 2.
Dresden, Königliches Schauspielhaus. Othello 6. — Widerspenstige 11. — Macbeth 7. — Lärm um nichts 4. — Hamlet 3. — Lear 3.
Dresden, Volkswohltheater. Widerspenstige 2.
Duisburg. Widerspenstige 2. — Hamlet 1. — Romeo 1.
Düsseldorf, Stadttheater. Othello 2. — Widerspenstige 2. — Hamlet 1. — Romeo 1. — Antonius und Cleopatra 2.
Düsseldorf, Schauspielhaus. Was ihr wollt 6 (1 in *Düren,* 2 in *Bochum*). — Sturm 20.
Eisenach. Wintermärchen 2. — Kaufmann 1.
Elberfeld. Widerspenstige 4. — Hamlet 2.
Elbing, Stadttheater. Kaufmann 3. — Othello 2. — Sommernachtstraum 4.
Erfurt, Stadttheater. Widerspenstige 1.
Essen, Ruhr, Stadttheater. Lear 4. — Romeo 3.
Flensburg, Kaiserl. subv. Stadttheater. Romeo 1. — Hamlet 2. — Wintermärchen 3. — Sommernachtstraum 2.
Frankfurt am Main, Schauspielhaus. Irrungen 11. — Antonius und Cleopatra 5. — Hamlet 8. — Kaufmann 5. — Wintermärchen 4. — Romeo 2. — Richard III. 4. — Was ihr wollt 2. — Szenen aus Heinrich VI. (Die Hexe von Orleans) 2. — Othello 4. — Heinrich IV. 1. Teil 4. — Heinrich IV. 2. Teil 3. — Lärm um nichts 8.
Fürth, Bayern. Wintermärchen 1. — Kaufmann 1. — Romeo 1.
Gera, Reuß, Fürstliches Hoftheater. Was ihr wollt 3 und 1 in *Greiz.*
Glogau. Othello 1.
Görlitz. Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 1. — Sommernachtstraum 3.
Gotha, Herzogliches Hoftheater. Romeo 1.
Göttingen. Was ihr wollt 3 und 1 in *Eschwege.* — Hamlet 1.
Graz, Opernhaus. Lear 1. — Hamlet 2. Macbeth 2.
Graz, Schauspielhaus. Was ihr wollt 5.
Halle, Saale, Stadttheater. Hamlet 4. — Macbeth 2. — Was ihr wollt 2. — Kaufmann 3. — Romeo 1.
Hamburg, Stadttheater Sommernachtstraum 2.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus. Wintermärchen 9. — Widerspenstige 5. — Szenen aus Heinrich VI. (Die Hexe von Orleans) 5. — Richard III. 2.
Hanau, Main. Hamlet 2.
Hannover, Königliches Theater. Widerspenstige 7. — Wintermärchen 1. — Kaufmann 1. — Hamlet 1. — Sommernachtstraum 1.
Hannover, Residenztheater. Othello 6.
Harburg. Othello 1.
Heilbronn. Romeo 2.
Hildesheim. Sommernachtstraum 5. — Macbeth 3. — Was ihr wollt 1. — Romeo 4.
Bad Homburg v. d. H., Kurtheater. Hamlet 1.
Innsbruck, Stadttheater. Sommernachtstraum 5.
Jena. Othello 1. — Lärm um nichts 3.
Karlsruhe, Baden, Großherzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 1. — Hamlet 5. — Lärm um nichts 1.
Kattowitz, Ober-Schles. Kaufmann 2.
Kiel, Stadttheater. Kaufmann 1.
Bad Kissingen, Königliches Kurtheater. Was ihr wollt 3.
Klagenfurt, Jubiläums-Stadttheater. Kaufmann 1.
Königsberg, Pr., Neues Schauspielhaus. Irrungen 16.
Konstanz, Stadttheater. Romeo 2.
Krefeld. Romeo 1. — Kaufmann 1.
Leipzig, Neues Stadttheater. Widerspenstige 2. — Lear 1. — Romeo 1. — Kaufmann 1. — Hamlet 1.
Leipzig, Altes Stadttheater. Kaufmann 3. — Widerspenstige 3. — Hamlet 2. — Lear 4. — Wintermärchen 1. — Macbeth 1. — Was ihr wollt 1. — Lärm um nichts 1. — Romeo 4. — Wie es euch gefällt 9. — Maß für Maß 2.
Liegnitz. Hamlet 2.
Lille, Deutsches Theater. Was ihr wollt 4 (Gastspiel *Düsseldorfer* Schauspielhaus) und 1 (Gastspiel Fürstliches Theater *Gera*).
Lodz, Deutsches Theater. Was ihr wollt 1 (1 in *Warschau*).
Lübeck, Stadttheater. Sommernachtstraum 1. — Wintermärchen 3. — Romeo 3.
Lüneburg. Was ihr wollt 1.
Luzern, Stadttheater. Kaufmann 2. — Hamlet 2. — Widerspenstige 1 und 1 in *St. Gallen* und 1 in *Winterthur.*

Magdeburg, Stadttheater. Kaufmann 2. — Othello 1. — Caesar 2.
Mainz. Kaufmann 1. — Romeo 1. Lärm um nichts 5. — Hamlet 3.
Mannheim, Großherzogliches Hof- und Nationaltheater. Kaufmann 2. — Was ihr wollt 5.
Meiningen, Herzogliches Hoftheater. Kaufmann 1. — Romeo 2.
Memel. Sommernachtstraum 3.
Metz, Stadttheater. Was ihr wollt 2. — Sommernachtstraum 6.
München, Königliches Hof- und Nationaltheater. Hamlet 6. — Macbeth 5. — Wintermärchen 2. — Caesar 2.
München, Königliches Residenztheater. Othello 12. — Widerspenstige 3. — Lärm um nichts 3.
München, Münchener Volkstheater. Widerspenstige 6.
München, Schauspielhaus. Macbeth 2.
München-Gladbach. Romeo 1.
Neustrelitz, Großherzogliches Hoftheater. Kaufmann 1. — Othello 1.
Nürnberg, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Othello 1. — Was ihr wollt 3. — Hamlet 1. — Romeo 2. — Kaufmann 3.
Offenbach. Hamlet 1.
Oldenburg, Großherzogliches Thater. Wintermärchen 4. — Was ihr wollt 2. — Kaufmann 1. — Sommernachtstraum 1.
Oppeln. Widerspenstige 2.
Plauen, Vogtl., Stadttheater. Sommernachtstraum 3.
Prag, Neues Deutsches Theater. Hamlet 2. — Lear 2. — Kaufmann 1.
Prag, Königl. Böhm. Landes- u. Nationaltheater. Hamlet 4. — Macbeth 7. — Romeo 2. — Irrungen 1. — Richard III. 3. — Lear 1. — Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 4. — Widerspenstige 3. — Lärm um nichts 3. — Maß für Maß 1. — Was ihr wollt 2. — Othello 2. — Wie es euch gefällt 2. — Wintermärchen 4. — Heinrich IV. 8.
Reichenberg, Bhm., Stadttheater. Romeo 2. — Othello 1. — Hamlet 1.
Rudolstadt, Fürstliches Theater. Othello 1.
Schwerin, Mecklenburg, Großherzogliches Theater. Kaufmann 3. — Was ihr wollt 3.
Solothurn, Stadttheater. Romeo 1. — Was ihr wollt 1.
Sondershausen, Fürstliches Theater. Othello 1.
Stettin, Stadttheater. Wintermärchen 1. — Kaufmann 3.
Stralsund. Richard III. 1. — Sommernachtstraum 2.
Straßburg, Els., Stadttheater. Widerspenstige 3. — Hamlet 4. — Wie es euch gefällt 3.
Stuttgart, Königliches Hoftheater, Großes Haus. Lear 3. — Sommernachtstraum 4. — Hamlet 4. — Othello 2. — Richard II. 2. — Wintermärchen 2. — Coriolanus 1. — Romeo 1. — Heinrich IV. 1. — Richard III. 3. — Kaufmann 6.
Stuttgart, Königliches Hoftheater, Kleines Haus. Widerspenstige 2. — Lärm um nichts 6. — Was ihr wollt 3.
Thorn. Stadttheater. Othello 2. — Kaufmann 1.
Trier. Hamlet 1.
Troppau. Was ihr wollt 2.
Weimar, Großherzogliches Hoftheater. Maß für Maß 2. — Macbeth 2. — Sommernachtstraum 5.
Wien, K. K. Hofburgtheater. Richard III. 4. — Othello 5. — Kaufmann 5. — Romeo 3. — Was ihr wollt 25. — Richard II. 3. — Lear 10.
Wien, Deutsches Volkstheater. Hamlet 2. — Romeo 1. — Kaufmann 4. — Othello 1. — Wintermärchen 12.
Wien, Neue Wiener Bühne. Hamlet 5.
Wien, Volksbühne. Sommernachtstraum 16.
Wiesbaden, Königliches Theater. Widerspenstige 2. — Macbeth 4. — Wie es euch gefällt 4.
Zittau. Romeo 1. — Macbeth 1. — Widerspenstige 1.
Zürich, Stadttheater. Kaufmann 1. — Lear 2. — Lärm um nichts 1. — Hamlet 6. — Wie es euch gefällt 6.
Zürich, Pfauentheater. Was ihr wollt 3. — Troilus und Cressida 3. — Lärm um nichts 4. — Widerspenstige 3. — Macbeth 5.
Zwickau, Sa., Stadttheater. Romeo 1.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 108 Theatergesellschaften 23 Shakespearesche Werke in 1179 Aufführungen dargestellt worden. Diese verteilen sich wie folgt:

Hamlet	141	mal	durch	42	Gesellschaften
Was ihr wollt	123	„	„	29	„
Ein Sommernachtstraum	115	„	„	26	„
Romeo und Julia	100	„	„	33	„
Der Widerspenstigen Zähmung	99	„	„	24	„
Der Kaufmann von Venedig	92	„	„	40	„
Ein Wintermärchen	89	„	„	20	„
Othello	72	„	„	28	„
Viel Lärm um nichts	70	„	„	16	„
Macbeth	70	„	„	15	„
König Lear	37	„	„	13	„
Komödie der Irrungen	33	„	„	4	„
König Richard III.	30	„	„	8	„
Wie es euch gefällt	24	„	„	5	„
Der Sturm	20	„	„	1	Gesellschaft
Julius Caesar	14	„	„	5	Gesellschaften
Antonius und Cleopatra	12	„	„	4	„
König Heinrich IV.	9	„	„	2	„
Die Hexe von Orleans (aus Heinrich VI.)	7	„	„	2	„
Maß für Maß	5	„	„	3	„
König Richard II.	5	„	„	2	„
König Heinrich IV, 1. Teil	4	„	„	1	Gesellschaft
König Heinrich IV, 2. Teil	3	„	„	1	„
Troilus und Cressida	3	„	„	1	„
Coriolanus	2	„	„	2	Gesellschaften

Paul Fischberg.

Zeitschriftenschau 1915/16.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zu den Towneley-Spielen.

Eine Stelle in dem Doktorenspiel beruht, wie G. C. Taylor in *Mod. Philology* V 1ff. nachgewiesen hat, auf einer metrischen Version der zehn Gebote aus dem im XV. Jahrhundert weitverbreiteten Traktat «Speculum Christiani», und zwar stimmt der Text des Spiels nicht mit der ältesten Handschrift (Bodley 89), sondern einer jüngeren Fassung (Jesus Coll. Camb. Q. G. 3) überein. Da das «Speculum Christiani» kaum vor dem letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts entstanden sein kann und einige Zeit bis zur Verbreitung der abweichenden Lesarten verflossen sein muß, so schließt Carleton Brown (*Mod. Lang. Notes* XXXI 223f.) daraus, daß die in Frage stehende Stelle erst um die Mitte des XV. Jahrhunderts in den Text der Towneleyspiele hineingekommen ist. — Die entsprechende Stelle im Weberspiel von Coventry spricht gegen die Benutzung des Towneleyspiels durch den Dichter von Coventry.

«The Harrowing of Hell».

P. E. Kretzmann (*Modern Philology* XIII 49ff.) gibt Ergänzungen zu einem Beitrag von Karl Young in den Transactions of the Wisconsin Academy XVI Part 2. Der Keim des Stückes ist in der Liturgie zu suchen, und zwar in der Antiphonie «Tollite portas». Seit den frühesten Zeiten nahm das Höllenfahrtsthema einen hervorragenden Platz in der Liturgie des Stillen Sonnabends ein.

Henry Medwall.

Eine Vergleichung zwischen Henry Medwalls Moralität «Nature» (zwischen 1486 und 1500) und John Lydgates Gedicht «Reason and Sensuallyte» ergibt, wie W. Roy Mackenzie (*Publications of the Modern Language Association of America* XXIX [N. S. XXII] 189ff.) berichtet, bemerkenswerte Ähnlichkeiten. In beiden Werken wird der Mensch von der Dame Nature unter besonderer Warnung vor dem Wege der Sinnlichkeit auf eine Reise in die Welt ausgesandt.

Außer dieser allgemeinen Übereinstimmung zeigen namentlich die einleitenden Szenen beider Dichtungen so große Ähnlichkeit in Einzelheiten, daß Medwall in der Wahl seines Ausgangspunktes wahrscheinlich durch Lydgates Gedicht beeinflußt wurde.

John Heywood.

Auf die Frage, ob Heywood alle ihm zugeschriebenen Stücke verfaßt habe, antwortet Harold Newcomb Hillebrand (*Modern Philology* XIII 267ff.): ja, mit der möglichen Ausnahme von «John the Husband». Die Zwischenspiele lassen zwei Gruppen unterscheiden, deren Verschiedenheit man stark übertrieben hat. Am tiefsten steht (unter dem Gesichtspunkt des dramatischen Interesses) «The Play of Love». Es nähert sich am meisten der Form der alten Streitstücke; manches darin ist aber des Verfassers von «The Four PP» nicht unwürdig. «The Play of Weather» ist bestimmt ein Fortschritt; zehn Charaktere werden in reger Bewegung vorgeführt. Andererseits sind «The Pardoner» und «The Four PP» nicht so weit in dramatischer Kunst vorgeschritten, wie viele es haben wollen. Am dramatischsten ist «John the Husband»; es ist am meisten eine Farce im heutigen Sinne; und wenn auch Heywoods Verfasserschaft sich nicht beweisen läßt, so spricht vom Standpunkt der dramatischen Konzeption, Charakteristik und Menschenkenntnis nichts dagegen. — Die übliche Annahme, daß Heywoods Stücke von den Children of the Chapel Royal gespielt wurden, zieht Hillebrand in Zweifel; er denkt eher an die Gentlemen of the Chapel oder an die Children of the Privy Chamber, die bei Hofe einen Teil der Minstrels bildeten.

John Rastell.

C. R. Baskervill (*Modern Philology* XIII 557ff.) weist darauf hin, daß Rastell bei seinen Theaterunternehmungen, über die wir durch H. R. Plomers Entdeckungen unterrichtet sind (vgl. A. W. Pollard, Fifteenth Century Prose and Verse 307ff.), von der bestimmten Absicht geleitet wurde, das Volk zu erziehen und eine würdige Literatur in englischer Sprache zu fördern. Er hält es für wahrscheinlich, daß bei der Mehrzahl von Bühnenstücken, die von ihm gedruckt wurden, er selber der Verfasser oder doch an der Urheberschaft wesentlich beteiligt war.

Sebastian Westcote.

Eine Zusammenstellung dessen, was sich über den langjährigen Leiter der Children of St. Paul's Sebastian Westcote ermitteln ließ, bietet Harold Newcomb Hillebrand (*The Journal of English and Germanic Philology* XIV 568ff.). Wir treffen Westcote zuerst bei Hofe als einen der Yeomen of the King's Chamber. Die Zeit seines Überganges an die Schule von St. Paul's ist nicht bekannt; dieser muß aber vor 1552 geschehen sein, wo er eine Vorstellung vor der Prinzessin Elisabeth leitete. Aus seinem Testament erfahren wir, daß er in Chimley in Devon geboren wurde. Von 1552 bis 1582 erscheint er mit großer Regelmäßigkeit in den Rechnungsbüchern als Master of the Children of Paul's. Sein Testament erweist, daß er sich dabei ein beträchtliches Vermögen erworben hat. Er war offenbar nicht verheiratet und hatte keine Kinder, aber eine Menge Verwandte, die er bedachte. Schwierigkeiten erwuchsen ihm daraus, daß er verschiedene Male in den Verdacht der «Päpstlichkeit» geriet. 1563 wurde er des-

halb vom Bischof Grindal exkommuniziert. Der Graf Leicester trat für ihn ein. In einem ausführlichen Schreiben erörterte der Bischof den Fall und gewährte Westcote noch eine Frist zur Überlegung. Jedenfalls geht aus dem Brief hervor, daß Westcote ein Charakter war. In diesem Falle lenkte er ein, aber zwölf Jahre später bereitete er den Stadtvätern von London Sorge, weil ihm wieder der Vorwurf der Anhänglichkeit an die päpstlichen Lehren gemacht wurde. Was daraus wurde, wissen wir nicht. 1575 wurde ihm einer seiner choir-boys, ein wichtiges Mitglied seiner Truppe, weggeschnappt; Näheres wissen wir auch hier nicht. Westcote starb 1582. Nach seinem Tode trat bis 1587 eine größere Pause in den Aufführungen der Truppe ein. — Das Theater von St. Paul's war aller Wahrscheinlichkeit nach das erste reguläre Schauspielhaus in London, früher noch als Burbages «Theatre». Von den aufgeführten Stücken wird Westcote die meisten selbst verfaßt haben. Hillebrand vermutet, daß von ihm «The Contention between Liberality and Prodigality» (gedr. 1602; Dodsley-Hazlitt Bd. 8) herrührt. Es ist sicher *a children's play* und gehört zu der Art von Mischung aus Moralität und Interludium, die zwischen 1550 und 1580 modern war. Ein Stück «Prodigality» wurde 1567/68 bei Hofe aufgeführt. Dies Stück ist wahrscheinlich 1574/75 und 1601 wiederholt worden. Es ist schwierig zu entscheiden, welche Veränderungen das Stück bei seinen Neueinstudierungen erfahren hat und wieviel davon Westcote gehört. Aber es läßt sich doch sagen, daß er den Ruf, den seine langjährige, unerschütterte Beliebtheit bei Hofe bezeugt, wohl verdient hat.

John Lyly.

Während Henry David Gray (*Anglia* 39, 181ff.) im Gegensatz zu Tucker Brooke (vgl. Sh.-Jhrb. 48, 215) Tellus mit Maria Stuart identifiziert, glaubt er, daß mit Endimion der zweite Sohn des Dichters Surrey, Lord Henry Howard, gemeint sei, der zu der Zeit, wo das Stück entstand, vom Hofe verbannt war, weil er im Verdacht stand, Beziehungen zu Maria Stuart zu haben. Seine Feinde hatten ihn zwar vom Hofe, nicht aber völlig aus der Gunst der Königin verdrängen können, weshalb auch Lyly wagen konnte, für ihn einzutreten. Unter Eumenides wäre Lyly selber zu verstehen; in einer Art Euphuesrolle spielt er gewissermaßen die Rolle eines Fürsprechers für Howard bei der Königin.

Robert Greene.

In einer Untersuchung über den Anteil Greenes an dem mit Lodge zusammen verfaßten Drama «A Looking-Glass for London and England» stellt Henry David Gray (*Modern Language Notes* XXX 244ff.) fest, daß in den ersten Akten die Arbeit der beiden Verfasser deutlich getrennt bleibt, daß aber in III 2, wo Greene den bis dahin von Lodge bearbeiteten Teil der Handlung übernimmt, in die Charakteristik Alcons neue und sogar der ursprünglichen Anlage widersprechende Züge eingeführt werden.

John Clark Jordan (*Modern Language Notes* XXX 61f.) macht darauf aufmerksam, daß Greenes «pleasant discourse, how a wife wanton, by her husband's gentle warning, became a modest Matron» (Works ed. Grosart X 256) aus einer Erzählung in Gascoignes «The Adventures of Master F. J.» (1573; Works ed. Hazlitt I 473) entnommen ist.

Daß Greene auch dem Achilles Tatius manches verdankt, hat S. L. Wolff festgestellt, doch hatte er unentschieden gelassen, welcher Übersetzung Greene sich bedient hat. Joseph de Perott (*Modern Language Notes* XXIX 63) glaubt, daß er die italienische Übersetzung von Francesco Angelo Coccio (1563) benutzte.

Eine Parallele zwischen Greene und Jak. Mich. Reinhold Lenz zieht H. Conrad (*Preußische Jahrbücher* 166, 306ff., Nov. 1916). Lenz steht als Dichter genau so zu Goethe wie Greene zu Shakespeare. An beiden erfüllt sich die tiefste Tragik dieses Lebens: der Verderb einer zu hohen Leistungen befähigten Kraft.

Anthony Munday.

Es ist neuerdings versucht worden, Chapman die Verfasserschaft der Komödie «The Two Italian Gentlemen» zuzuschreiben, namentlich von Crawford auf Grund eines mit Chapmans Namen versehenen Zitates aus der Komödie in «England's Parnassus». T. M. Parrott (*Modern Philology* XIII 241ff.) entkräftet die verschiedenen für Chapman vorgebrachten Gründe und betont die, die für Munday sprechen: die Unterschrift A. M. unter der Vorrede, die Zeit (1584), ein Zitat in «England's Helicon» mit der Unterschrift Shepherd Tony und eine Reihe von Ähnlichkeiten dieses Stückes mit andern, an denen Munday Anteil hatte..

An dem «Lord Mayor's Show for 1623» war nach Robert Withington (*Publications of the Mod. Lang. Ass. of America* XXX 110ff.) nicht nur, wie schon bisher bekannt, Thomas Middleton, sondern auch Anthony Munday beteiligt.

Zur Stoffgeschichte des elisabethanischen Dramas.

Die Gestalt des Wucherers im elisabethanischen Drama behandelt Arthur Bivins Stonex (*Publications of the Modern Language Association of America* XXXI 190ff.). Weder der plautinische Geizhals noch der plautinische Geldverleiher sind der englischen Figur des Wucherers in ihren hervorragendsten Charakterzügen ausgesprochen ähnlich; in mancher Beziehung steht ihr der plautinische Kuppler am nächsten. Dagegen ist eine, wenn auch nur schwache Verbindungslinie zu der Avaritia der Moralitäten festzustellen. Solche Wuchergestalten finden sich in «Respublica» (1553) und in G. Wapulls «The Tide tarrieth no man» (vor 1576). Marlowes «Jew of Malta» (1589/90) zeigt den Übergang von der alten zu der neuen Art, das Laster des Geizes dramatisch darzustellen. Aus einer allegorischen Gestalt wird eine Figur mit Menschennamen; aber die lehrhafte Absicht weist auch noch rückwärts. Bei Marlowe finden wir auch das Motiv der rebellischen Tochter. Zwei Typen entwickeln sich: 1. der Verschwender verliert sein Geld an den Wucherer und bekommt es wieder, indem er mit dessen Tochter davongeht, 2. der Verschwender kommt durch eine reiche Erbin wieder zu Gelde, wobei er den Wucherer als Nebenbuhler schlägt. In Rowleys und Middletons «A Match at Midnight» (1623) werden beide Motive vereinigt.

Von dem Orientalischen im elisabethanischen Drama handelt ein Aufsatz von Louis Wan in *The Modern Philology* XII 423ff. Er stellt die englischen Dramen von 1558 bis 1642 zusammen, in denen orientalische Ereignisse

behandelt werden, die seit dem Aufstieg des ottomanischen Reichs im XIII. Jahrhundert stattgefunden haben oder hätten stattfinden können. Wenigstens ein Orientale befindet sich unter den handelnden Personen. Es lassen sich im ganzen 47 solche Dramen nachweisen, von denen dreizehn nicht erhalten sind. Sie ordnen sich zeitlich in mehrere Gruppen, deren zweite (1586—1611) die bedeutendste ist. In diese 25 Jahre fallen 32 Stücke, beginnend mit Marlowe und Kyd bis zu Shakespeare. Das Interesse der Elisabethaner war so beträchtlich, daß die bedeutendsten Dramatiker der Zeit wenigstens ein Stück schrieben, in dem orientalische Stoffe behandelt wurden. Die Stücke sind überwiegend ernster Natur, zum größten Teil Tragödien oder Eroberstücke. Für 22 Dramen sind die Quellen für das Orientalische festgestellt. Meist waren es Geschichtswerke, dann Erzählungen, in geringem Maße nur Schauspiele, Balladen usw. Der elisabethanische Dramatiker pflegte seiner Quelle ziemlich getreu zu folgen. Was den Schauplatz der Dramen betrifft, so kommt fast jedes Land am Mittelmeer vor, die Türkei aber öfter als irgendein anderes Land. Auch sind die Türken die am häufigsten vorkommenden Charaktere. Sie sind gewöhnlich tapfer, stolz und grausam. Die Mohren sind ihnen in mancher Weise ähnlich, aber sie sind barbarischer und wollüstiger. Die andern Völker (Perser, Tataren, Araber, Ägypter) sind weniger scharf charakterisiert. Der Jude tritt in sechs Stücken auf und in jedem ist er der Schurke oder einer von ihnen. Orientalische Bräuche sind im allgemeinen genau wiedergegeben, mit Ausnahme eines Zuges: der Einführung des Selbstmordes unter den Mohammedanern. Das Interesse der Engländer für das mächtige Türkenreich war um 1600 sehr groß. Die Zahl der englischen Kaufleute, Reisenden und Beamten, die den Orient besuchten, wuchs seit 1579 beständig; auch kamen Türken nach England. Eine Flut von Büchern berichtete über den Aufstieg der Türkei. So ist es leicht erklärlich, daß die Bühne mit Erfolg sich dieses Stoffkreises bemächtigte.

II. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Elisabeths.

Edmund Spenser.

In *Modern Language Notes* XXXI 178ff. führt Percy W. Long einiges an, was die Vermutung bestärkt, daß 1550 das Geburtsjahr Spensers gewesen ist. Die irrtümliche Angabe — 1510 — auf dem ursprünglichen Grabstein des Dichters erklärt er damit, daß eine Verwechslung der Ziffern 5 und 1 in Handschriften aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts (der Grabstein wurde 1620 errichtet) sehr leicht möglich ist.

Bei der Beurteilung des vierten Buches der «Faerie Queene», das der Freundschaft gewidmet ist, aber mehr das Wirken von Haß und Neid zeigt, darf, wie John Erskine (*Publications of the Modern Language Association* XXX 831ff.) ausführt, nicht außer acht gelassen werden, daß Spenser unter Freundschaft etwas anderes verstand als Sidney, Lyly, Shakespeare usw. Diese folgten wie die Dichter und Philosophen des Mittelalters der aristotelischen Auffassung, die in der Freundschaft nicht eine Tugend, sondern eine der Blutsverwandtschaft ähnliche soziale Beziehung erblickte. Für Spenser ist die Freundschaft eine Tugend und steht auf der gleichen Stufe mit der Heiligkeit, Mäßigkeit, Keuschheit, Gerechtigkeit und Höflichkeit. Daraus ergaben sich aber für

den Dichter gewisse Schwierigkeiten. Mystische Seelengemeinschaft kann man wohl lyrisch besingen, aber in einer Erzählung ist kein rechter Platz für sie. Hätte Spenser die Freundschaft in ritterlichem Sinne behandelt, so hätte er manches Beispiel von Treue, Selbstaufopferung usw. benutzen können. Jetzt aber war der einzige Ausweg der, daß er die Freundschaft in seinem Sinne zur Darstellung brachte, indem er das Gegenteil schilderte und hauptsächlich Zank und Eifersucht behandelte. — Spensers Quelle für seinen Freundschaftsbegriff waren wahrscheinlich Giraldis «Tre dialoghi della vita civile», die Lodowick Bryskett in seinem «Discourse of Civil Life» ins Englische übersetzt hatte. Erskine hebt hervor, daß auch die Einkleidung des Bryskettschen «Discourse», in der Spenser redend eingeführt wird, wörtlich aus Giraldi übersetzt sei.

Zwei Studien zur «Faerie Queene» bringen neue Nachweise für Spensers Methode, seine Quellen zu verwenden. Nichts ist charakteristischer als die Art, wie er übernommene Motive zusammenwebt. Seine Phantasie ist der Anregung außerordentlich zugänglich. Paradox ausgedrückt, kann man sagen: Wenn Spenser am originellsten ist, so läßt sich stets ein Einfluß vermuten. Für die glänzende Beschreibung von dem Aufzuge des «Stolzes» im vierten Gesange des ersten Buches wird dies von John Livingstone Lowes nachgewiesen (*Publications for the Mod. Lang. Assoc. of America* XXIX 388ff.). Hier hat Spenser Züge aus dem «Mirour de l'Omme» und zum Teil auch aus Gowers «Confessio Amantis» verwertet, dabei aber wiederum dieselbe Breite und Freiheit der Behandlung gezeigt, die früher schon bei seiner Benutzung von Ariost, Tasso und anderen Dichtern festgestellt wurde. Zu demselben Ergebnis kommt Edgar A. Hall (*Publications* XXVIII 539ff.), der für Episoden aus den beiden ersten Gesängen des sechsten Buches zwei französische Romanzen des Gral-Perceval-Zyklus als Quellen nachweist. Für die Episode von Sir Calidore und dem Schloß der Bärte schöpfte Spenser aus dem «Perlesvaus», von dem eine 1521 gedruckte Ausgabe möglicherweise dem Dichter zugänglich war, während für das Perceval-Element in der Episode von Sir Calidore und Tristram der «Conte du Graal» Hauptquelle war.

Im Anschluß an Craiks Vermutung, daß Spensers «Muiopotmos» eine Allegorie sei, und im Gegensatz zu Th. W. Nadal (vgl. Sh.-Jhrb. 47, 261) führt Jessie M. Lyons (*Publications of the Modern Language Association* XXXI [N. S. XXIV] 90ff.) aus, daß das Gedicht ein Bild der Erfahrungen Sir Walter Raleighs am Hofe der Königin Elisabeth ist. Die beiden einleitenden Stanzen schildern die Beziehungen zwischen dem Grafen Essex und Raleigh während der Jahre 1587—90. Durch Haß und Neid wird Raleighs Sturz verursacht. Der Name Clarion deutet auf den Namen der Familie Clare, von der Raleigh abstammen sollte (vgl. Hooker's Dedicatory Epistle). Wenige Monate vor der Niederschrift des Gedichts, im Sommer 1589, hatte Spenser in Irland den Besuch Raleighs empfangen. Er kehrte mit ihm zusammen nach England zurück, kam an den Hof und beobachtete nun die Zustände, die ihm der Freund sicherlich geschildert hatte. — Percy W. Longs Deutung des Gedichts (*The Modern Language Review* Okt. 1914) war mir noch nicht zugänglich.

E. de Sélincourts Vermutung, daß das gewöhnlich der Gräfin von Pembroke zugeschriebene «Lay of Clorinda» tatsächlich von Spenser gedichtet sei, wird von Percy W. Long, namentlich auf Grund metrischer Argumente, unterstützt (*Mod. Lang. Notes* XXXI 79).

Goldings Ovidübersetzung.

Einen neuen Beweis dafür, daß die Dramatiker der Elisabethaner, wie Lyly und Nashe, sich die Übersetzung Goldings zunutze machten, findet Harriet Manning Blake (*The Journal of English and Germanic Philology* XIV 93ff.) in «Narcissus, the Twelfth Night Merriment» (Oxford 1602), worin eine Stelle ihr mehr nach Golding (III 509—514) als nach dem Original (III 407 bis 413) gebildet zu sein scheint.

III. Shakespeares Dramen.

«Verlorene Liebesmüh.»

In der zweiten und dritten Szene des viertes Aktes begegnen wir einer Reihe von Wortspielen mit dem Ausdruck «Person». Wie John Phelps (*Archiv für neuere Sprachen und Literatur* 133, 66ff.) einleuchtend darlegt, handelt es sich hierbei um Anspielungen auf Father Persons oder Parsons (1546 bis 1610), einen berühmten Jesuiten, der gerade um 1594/95, als die Komödie herauskam, der bestgehaßte Mann in England war. Parsons, ein ehemaliger Tutor am Balliol College, hatte auf dunkle Beschuldigungen hin Oxford und England in den siebziger Jahren verlassen müssen. Er ging nach Rom, wurde Jesuit und kehrte 1580 mit Edward Campion nach England zurück, um es zum Katholizismus zu bekehren. Campion wurde gefangen und hingerichtet, Parsons entkam nach dem Festland und arbeitete nun als bitterster Feind seines Vaterlandes in katholischem Interesse gegen Elisabeth. 1594 veröffentlichte er unter dem Namen «R. Doleman» die Schrift «Conference about the next Succession to the Crown of England», eine höchst gefährliche Arbeit, in der die Absetzung eines ketzerischen Souverains gerechtfertigt wird. Selbst unter den Katholiken Englands fand das Buch starke Gegnerschaft. Wollte Shakespeare zu jener Zeit seine Loyalität beweisen und der Königin gefallen, so konnte er nichts Besseres tun, als den Jesuiten und sein verderbliches Buch lächerlich zu machen.

Oral S. Coad (*Modern Language Notes* XXXI 123f.) bringt einige Tatsachen bei, die dafür sprechen, daß das historische Urbild von Shakespeares Biron der englandfreundliche Marschall Armand Biron war, der 1592 fiel, während sein Sohn Charles der Held der Chapmanschen Dramen «The Conspiracy of Duke Biron» und «The Tragedy of Biron» war.

«Romeo und Julia.»

Nach Spuren einer früheren Fassung von «Romeo und Julia» sucht Henry David Gray (*Modern Language Notes* XXIX 209ff.) in der ersten Quarto und glaubt sie in dem Zwiegespräch zwischen Romeo und Benvolio zu finden, wo die Euphuismen auf des Dichters Periode um 1591 zu deuten scheinen. Er vermutet, daß die auf Rosaline bezüglichen Stellen ursprünglich sich auf Julia bezogen und daß Rosaline erst in der späteren Bearbeitung von Shakespeare eingeführt wurde. Es scheint ferner, daß der Dichter dem Vater Julias in der Fassung vor 1597 ein höheres Alter zuschreibt und wir deshalb vielleicht berechtigt sind, auch Julia, wenn auch noch für ein junges Mädchen, so doch nicht mehr für ein Kind von dreizehn Jahren zu halten. Wenn bei der späteren

Version des Stückes die Stelle «She hath not seen the change of fourteen years» nicht beseitigt wurde, so hat das seinen Grund in der Art, wie Shakespeare ältere Stücke zu überarbeiten pflegte.

«Romeo» II 1, 13: *Abraham Cupid* bedeutet nach Gerard E. Jensen (*Mod. Lang. Notes* XXX 62) soviel wie *naked* Cupid. In einem Wörterbuch der Gaunersprache aus dem Jahre 1765 wird *Abram* definiert als «naked, without clothes or scarce enough to cover the nakedness».

«Der Sommernachtstraum.»

Einen Beitrag zur Technik Shakespeares und im besonderen des «Sommernachtstraums» bringt *The Fortnightly Review* XCVII N. S. 120ff. (Juli 1915) aus der Feder von Arthur Quiller-Couch. Nach seiner Meinung können wir unser Entzücken an Shakespeare und unser Verständnis für ihn vermehren, wenn wir bei immer wiederholter Lektüre uns fragen: «Wie ist die Sache gemacht?» Dann kommen wir dem *τό τι ἦν εἶναι* näher, als wenn wir nach Quellen und Vorstufen suchen und erörtern, wieviel Shakespeare von Chaucer oder Ovid usw. entlehnte oder wie weit er moderne Naturentdeckungen vorwegnahm und warum er seinen Feen die und die Namen gab. Mit der Entdeckung der Feen gewann Shakespeare dreierlei: Poesie, Humor, Anmut. Die ursprüngliche Handlung, das Hochzeitsstück, trat gegen die beiden neuen der Feen und der Rüpel zurück. Shakespeare arbeitete (wie später Dickens) mit gewissen Motiven («devices»), bei deren Verbindung er seine Unerschöpflichkeit bewies. Bei der Abfassung des «Sommernachtstraums» fragte er sich, wie weit er mit den in seinen früheren Lustspielen erprobten Motiven auskommen könne (z. B. dem Verwechslungsmotiv); infolge dieser Überlegung kam er dazu, die Feen einzuführen.

«Die Königsdramen.»

Hermann Conrad gibt eine neue Probe seines kritischen Verfahrens bei der Erforschung der Shakespeare-Chronologie (vgl. Sh.-Jhrb. XLIII 317, XLVI 211f. u. a.) in einer Arbeit über den ersten Teil von «Heinrich VI.» (*Preußische Jahrbücher* CLVI 442ff.). Die Grundlage, der Ur-Heinrich, der in der kleineren Hälfte des Dramas (ca. 1160 Verse) vorliegt, ist das Erzeugnis eines minderwertigen Dichters, eine Tamburlaine-Nachahmung, die etwa ins Jahr 1587 zu setzen ist. Die größere Hälfte zeigt Shakespeares Hand, doch lassen sich auch hier zwei Stilepochen unterscheiden. Die Talbotszenen (IV 5—7, 50), die Suffolkszenen (V 3 und 5) und die Szene im Tempelgarten II 4) zeigen Shakespeares Jugendstil, der seine Schöpfungen von etwa 1589—1593 durchdringt und der aus drei Quellen — Petrarca, Lyly und Plato — fließt. Die übrigen Szenen des Dramas zeigen zwar Spuren von Lyly, aber nichts von Petrarca und Plato, sie sind also wohl früher entstanden. In ihnen erkennt Conrad den Anfängerstil Shakespeares. Ihre Entstehung setzt er in den Beginn des Jahres 1588. Dann wurde die Arbeit unterbrochen (vielleicht durch eine italienische Reise?) und erst im Jahre 1590, wo der inzwischen erworbene Jugendstil auftritt, kam es zur Fortsetzung und Beendigung des Dramas.

Auch in seiner Besprechung der Briggsschen Ausgabe von Marlowes «Edward II» (*Zeitschrift für franz. und engl. Unterricht* XIV 302ff.) geht Conrad — gegen Fleay polemisierend — ausführlich auf «Heinrich VI.» ein.

In der Streitfrage, ob Shakespeares «Heinrich VI.», zweiter und dritter Teil, eine Bearbeitung von «The Contention» und «The True Tragedy» oder die letzteren Stücke Raubausgaben der ersteren seien, tritt Paul Seyferth (*Anglia* 40, 323ff.) auf die Seite von Delius, der sich im Gegensatz zu Malone, Dowden u. a. für die Urheberschaft Shakespeares entschieden hatte. Seyferth vermutet, daß, wenn «The Contention» und «The True Tragedy» Raubstücke seien, ihr Text eine Anzahl von «Hörfehlern» aufweisen werde, und findet diese Vermutung so sehr bestätigt, daß es ihn wundert, daß noch ein Zweifel an der Urheberschaft Shakespeares bestehen kann.

Dr. Johnson hat einmal die Frage aufgeworfen, warum Falstaff vom König in das Fleet-Gefängnis gesteckt wird, ohne eigentlich eine neue Strafe verdient zu haben. Helen Hinton Stewart (*Notes and Queries* 12. Ser. II 1ff.) gibt hierauf eine einleuchtende Antwort. Nicht der König, sondern der Oberrichter schickt Falstaff mit seinen Genossen einstweilen dahin, um von dort aus Näheres über Falstaffs Schicksal gemäß dem Urteil des Königs zu bestimmen. Es handelt sich also um ein Mißverständnis, und zwar wurde es durch eine eigenmächtige Szenenanordnung Popes verursacht. Pope läßt den Oberrichter gleichzeitig mit dem König abtreten und dann später wiederkommen, so daß es aussieht, als handle er unter einem neuen Befehl des Königs. Nach der Folio aber bleibt der Oberrichter auf der Bühne, hört die Worte Falstaffs an seine Kumpane mit an und schickt ihn nun in das Gefängnis, um sich seiner zu versichern.

In der Folio von «Richard III.» ist die Stelle in der zweiten Szene des vierten Akts, wo Buckingham auf die Erfüllung des ihm von Richard gegebenen Versprechens pocht und der König sein Drängen unbeachtet läßt, stark gegen die Quarto verkürzt. O. J. Campbell jun. (*Modern Language Notes* XXXI 15ff.) sucht nachzuweisen, daß der Strich nur von Shakespeare selbst oder doch einem Bearbeiter herrühren kann, der mit scharfem Blick erkannt hat, daß die (schauspielerisch sehr wirkungsvolle) Stelle den dramatischen Zusammenhang stört und die Aufmerksamkeit von der Hauptaufgabe der Szene, den Beginn von Richards innerer Erschlaffung zu zeigen, ablenkt. Auch hier ist, wie meistens, der Foliotext zuverlässiger als die Fassung der Quartausgabe.

«Der Kaufmann von Venedig.»

Mit der Beurteilung des Shylock beschäftigt sich im Anschluß an Creizenachs Ausführungen im Sh.-Jhrb. 51,171ff. A. Schröer (*Engl. Studien* 50, 51 ff.). Warum ist das Stück heute so beliebt? Fälschen die heutigen Schauspieler den unzweifelhaften Sinn des Dramas? Der Sinn des Dramas ist sicher die Bestrafung, und zwar die verdiente Bestrafung des Wucherers und Christenhassers Shylock. Aber der Dichter betrachtet ihn nicht gedankenlos als den überlieferten Typus des Bösen schlechthin. Er sieht ihn als Menschen, und da kann er nicht umhin, ihn psychologisch zu motivieren. Bei Marlowes Barrabas haben wir keine Spur menschlicher Individualisierung oder psychologischer Motivierung. Shakespeare zeigt z. B. in Shylocks Verhältnis zu Antonio die rein menschliche Empfindung verwundeter Eitelkeit. Er hat die prekäre Lage des verachteten Juden in ihrer Tragik feinfühlig erkannt und mit wenigen Strichen unverkennbar angedeutet. Daß wir heutigen aber, daran anknüpfend, das

Judenproblem daraus weiter ausgestalten, ist keine Fälschung des Shakespeareschen Sinns, sondern eine ganz begreifliche, heute zeitgemäße Folgerung aus seinen eignen Andeutungen. Für Shakespeare konnte es ferner gar nicht zweifelhaft sein, daß dem Shylock durch die Taufe der Weg zum Heile, zur Umkehr, zur sittlichen Wiedergeburt eröffnet sei. Sie ist eigentlich eine unverdiente Wohltat und nicht eine harte Strafe.

Schröer tritt für eine ästhetische Kritik ein, die, soweit menschliches Vermögen reicht, sich frei hält von willkürlichen, rein subjektiven Zutaten, und die auch den positiven Wortlaut des gut überlieferten Textes nicht unter den Tisch fallen läßt, weil ihr dies oder jenes subjektiv als unwesentlich erscheint.

«Viel Lärm um Nichts.»

In einem Beitrag zur Geschichte des Stoffes von «Viel Lärm um Nichts» untersucht Max J. Wolff (*Englische Studien* XXXVIII 342ff.) das Verhältnis von Shakespeares Stück zu Ayrers «Schöner Phönicia» und zu «Li due fratelli rivali» von Giovambattista de la Porta (Venedig 1601). Die wesentlichen Punkte des italienischen Stückes kehren bei Shakespeare und Ayrer wieder, aber die Verfasser haben unabhängig voneinander gearbeitet. Der Stoff stammt aus Ariost (Orlando, Canto V). Das Motiv des angeblichen Todes findet sich bei Bandello (Parte I, Nov. 22). Schließlich kommt noch Giraldi (Hecatommithi, Introd., Nov. 9) in Betracht. Eine Vergleichung ergibt, daß Ayrer Bandello am nächsten steht. Weiter entfernt ist Porta, am fernsten Shakespeare. Es muß noch eine Fassung X vorhanden gewesen sein, wo der Verleumder aus Neid handelte. Das italienische und das deutsche Stück gehen auf X und Bandello zurück. Bei Shakespeare deutet nur eine sehr schwache Spur, der Name Hero, darauf hin, daß er den Novellisten in der Übersetzung Belleforests gekannt hat; für den Aufbau der Handlung hat er nur X und Ariost gebraucht. Letzteren nicht direkt, sondern vermutlich durch ein älteres englisches Stück «Ariodante and Genevra» (1582). Den Grundgedanken der Benedikt-Komödie findet man in einem Spiel der Intronati von Siena; man entflammt einen Menschen zur Liebe, indem man ihn wissen läßt, daß er geliebt wird (vgl. *Münchener Museum* II 74).

«Wie es euch gefällt.»

Als Beispiel für Shakespeares Kraft, alte Begriffe lebendig zu machen, führt Winifred Smith (*Modern Language Notes* XXX 94f.) die Verse II 7, 139ff. (All the world's a stage) an. Es wird auf eine Parallelstelle in Tommaso Garzonis «Piazza universale» (Venetia 1665, S. 273) verwiesen, wo auch die sieben Perioden des Menschenlebens erörtert werden. Die Art, wie Shakespeare von der Konvention abweicht und an Stelle der Garzonischen Abstraktionen lebende Wesen setzt, ist ein Beweis dafür, daß der Dichter aus dem Leben schöpfte [vgl. Jb. 50, 180].

«Was Ihr wollt.»

Die organische Einheit der Komödie findet Morris P. Tilley (*Publications of the Modern Language Association of America* XXIX 550ff.) darin, daß das Stück eine philosophische Verteidigung der gemäßigten Hingabe an das Vergnügen ist, im Gegensatz zu einer übertriebenen Feindschaft gegen das Ver-

gnügen und andererseits zu einem übertriebenen Sichgehenlassen. Von den beiden Extremen wird das erstere schärfer bekämpft. Weise Mäßigung ist die goldne Mittelstraße, die angepriesen wird. Im Kampf gegen die übermäßige Strenge greift Shakespeare in den Streit zwischen der Bühne und den Puritanern ein. Diese waren besondere Feinde des Theaters und wurden deshalb von den Dramatikern der Zeit rücksichtslos bekämpft und verspottet. Auf beiden Seiten wurde übertrieben. Shakespeare stand über den Parteien. In der vollkommenen «sanity» von Viola und Feste zeigt er, daß die Lösung in der Verbindung von Verstand (reason) und Gefühl (emotions) liegt. In zwei Gruppen von Charakteren führt er die schlimmen Ergebnisse vor, zu denen der Ausschluß entweder des Verstandes oder des Gefühls führt: auf der einen Seite Malvolio und Olivia, auf der andern Sir Andrew und Toby. Viola legt Shakespeare seine eignen Gedanken in den Mund. — Auch der dunkle Schlußgesang empfängt von hier aus neue Deutung.

Einige Textstellen bespricht Tilley im *Archiv für neuere Sprachen* 134, 133ff.

I 5, 68: «Infirmity, that decays the wise, doth ever make the better fool.» Schmidts Definition von *infirmity*: «weakness caused by age» genügt nicht, «moral weakness» ist gemeint. Die Bemerkung paßt zu Malvolios Haltung als moralischer Zensor. Er spielt damit auf ein häufig gebrauchtes Sprichwort an, wonach Weisheit und Liebe unvereinbar sind. Die Antwort des Narren deutet auf den zukünftigen Liebeswahnsinn Malvolios hin. Schließlich erweist sich ja nicht der Narr, sondern der Weise (d. h. der sich für weise hält) als Narr.

III 4, 49: «Go to, thou art made» .... usw. Hier ist die ähnliche Aussprache von *made* und *mad* zu bedenken, die das Mißverständnis Olivias erhöht.

I 5, 181: «If you be not mad, be gone, if you have reason, be brief.» Der Sinn ist: «Wenn du bei Verstande und nicht wirklich wahnsinnig bist, dann weg mit dir; wenn du aber richtig bei Sinnen bist und einen Grund für deine Handlungsweise hast, so sage ihn kurz und bündig!»

«Ende gut, alles gut.»

Einige Bemerkungen zu diesem Stück von M. P. Tilley bringen die *Modern Language Notes* XXX 211ff.

IV 3, 289ff. Die Worte des ersten Lords «I begin to love him for this», die sich auf die vorhergehende Lästerung des Parolles beziehen, sind so zu verstehen, daß Verleumdung aus dem Munde des Parolles ein Lob für einen guten Menschen bedeutet.

I 1, 158. «Within ten years it will make itself two» ist eine Anspielung auf Geld, das bei dem legalen elisabethanischen Prozentsatz von 10 Prozent sich in zehn Jahren verdoppelt. Um wieviel mehr lohnt sich die Ehe, die eine Verdopplung des Einsatzes in viel kürzerer Zeit verheißt.

V 2, 19. «He is a pur of fortune's» ist eine Anspielung auf das Spiel «battledore and shuttlecock», wo das Niederfallen des Federballs mit dem Wort *pur* bezeichnet wird (vgl. Marston, «What you will», ed. Halliwell I 272).

«Julius Caesar.»

In einer Besprechung von Alexander Boeckers Schrift «A probable Italian source of Shakespeare's Julius Caesar» (New York 1913) hebt Max J. Wolff

(*Engl. Stud.* XLVIII 441ff.) hervor, daß der Stil des «Julius Caesar» mit seiner Neigung zur Rhetorik und Deklamation im Widerspruch zu Shakespeares sonstiger Diktion steht. Er macht die Abstammung von einem klassizistischen Werk überhaupt sehr wahrscheinlich. Die zahlreichen Volksszenen lassen sich ohne Schwierigkeit auf die Anwesenheit eines Chors zurückführen.

Die Aufzählung von Wunderzeichen in «Julius Caesar» II 2, 17—24 und «Hamlet» I 1, 115—120 wurde bisher auf Lucans Pharsalia I 526—85 (von Marlowe übersetzt) zurückgeführt; es käme vielleicht auch noch Holinshed in Betracht. C. H. Conley (*Mod. Lang. Notes* XXX 41ff.) verweist auf die Gruppe von Dichtungen, in denen die 15 Zeichen des jüngsten Gerichts aufgezählt werden (vgl. *PBB* VI 413—76). Hier finden sich für fast alle der von Shakespeare erwähnten Wunderzeichen Beispiele, auch für die, die in den andern Quellen nicht zu finden sind. Die ausdrückliche Erwähnung des «Doomsday» bei Shakespeare scheint diesem Hinweis eine gewisse Stärke zu verleihen.

«Hamlet.»

Im Sinne der Freudschen Theorien (vgl. darüber Sh.-Jb. 47, 264f.; 50, 200) behandelt Otto Rank (*Imago* IV 41ff.) das Schauspiel im Schauspiel. Dieses soll nicht nur den König entlarven, sondern soll auch in Hamlet den zurückgedrängten Racheimpuls frisch anfachen und die entscheidende Tat auslösen helfen. Der wirkliche Erfolg ist aber, daß durch den Mord im Schauspiel die eigne Tat Hamlets «ersetzt» wird und er sich damit begnügt. Hamlet kann ja bekanntlich (nach Freud) den Mann (Claudius) nicht töten, der seine eignen Kinderwünsche erfüllt hat (die dahin liefen, den Vater zu töten, weil er Hamlets Rivale bei der Mutter war!!). Deshalb gerät Hamlet nach dem Schauspiel in die übermütigste Laune. Er hat im Schauspiel über den Vater triumphiert. So wird Hamlets Gedankenschuld ans Licht gebracht. — Für Shakespeare selber soll sich ergeben, daß ihm die Schauspielkunst für vieles, was er im Leben nicht tun konnte, Ersatz geboten habe, genau so, wie für Hamlet das Schauspiel die Handlung ersetzen muß, die er infolge innerer mächtiger Hemmungen nicht ausführen konnte.

In der Sammlung *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte, vornehmlich des Orients, Ernst Kuhn .... gewidmet* 87ff. zieht C. H. Becker literarische Verbindungslinien zwischen den Worten Hamlets in der Friedhofsszene V 1: «Alexander died, Alexander was buried» usw., der bekannten Frage: «Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?» aus dem Gaudeamus und gewissen Gedankenreihen in mohammedanischen Predigtformularen, wobei sich als gemeinsame Quelle die altchristliche Predigt und weiter zurück noch die griechische Rhetorik ergibt. In letzter Linie ist das Thema altorientalisch, wie überhaupt menschlich, und kommt schon in hieroglyphischen Texten des II. Jahrtausends vor.

Zu J. Q. Adams' Bemerkung über «Hamlet» II 2, 181ff.(vgl. Sh.-Jhrb. LI 224) bringt Rose Jeffries Peebles einige literarische Belege für den Volksaberglauben bei, daß die Sonne Befruchtung verursachen kann (*Mod. Lang. Notes* XXXI 117ff.).

«König Lear.»

Bei der Datierung des «Lear» kommen vielleicht gewisse Beziehungen zu Tourneurs «Atheist's Tragedy» in Betracht, die Levin L. Schücking in

den *Englischen Studien* 50, 80ff. behandelt. Tourneurs Drama steht einerseits unter dem Einfluß von Shakespeares «Hamlet», ist andrerseits aber ein Konfliktstück ganz andrer Art. Es handelt sich um einen Konflikt zwischen Temperament und Religion, worin die letztere Siegerin bleibt. Wir finden einen Schurken, der seine Schandtaten philosophisch motiviert. Eine Weltanschauung wird zum Angelpunkt des Dramas gemacht. Das Stück hat wieder auf Shakespeare gewirkt, wie sich aus wörtlichen Anklängen und besonders aus der Gestalt des Edmund ergibt. Tourneurs Stück läßt sich genau datieren; es entstand im Spielwinter 1602/03. Shakespeares Werk muß später, aber nicht lange nachher, geschaffen sein. Auch Anklänge an «The Revenger's Tragedy» finden sich, Ähnlichkeiten in Einzelheiten der Handlung wie des Ausdrucks. Bisher hat man einen Einfluß Shakespeares angenommen. Wenn aber die Priorität bei der besseren Motivierung ist, so wird man Shakespeare keinen Vorzug einräumen können. Von besonderer Wichtigkeit ist die Verwendung des Verkleidungsmotivs. «The Revenger's Tragedy» scheint wieder mit Marstons «Malcontent» in Beziehung zu stehen. Setzt man die Abfassung des «Malcontent» in den Sommer 1603, die «Revenger's Tragedy» in den Winter 1603/04, so müßte «Lear» frühestens Ende des Spielwinters 1603/04, also gegen das Frühjahr 1604, entstanden sein.

«Macbeth.»

Die gewöhnliche Meinung, wonach Macbeth und Lady Macbeth Menschen sind, die, vom Ehrgeiz gestachelt, ein ungeheures Verbrechen begehen und dann, durch die Gewissensfolter gepeinigt, in der Lebensfreudigkeit heruntergedrückt, zu einer bloßen Scheinherrlichkeit gedeihen, in welcher Lady Macbeth vollkommen unterliegt, während Macbeth sich zuletzt als Kämpfer aufrafft und Züge des Heroismus beweist, ist nach Josef Kohler (*Der Tag* 79, 2. April 1916) unrichtig; sie erniedrigt das Heroentum und wird der Gewalt Shakespeareschen Geschichtsauffassung nicht gerecht. In Macbeth lebt nicht bloß eine ehrgeizige Mannesnatur, sondern ein Dämon, der ihn nicht nur zur Tat drängt, sondern in dem er vollkommen aufgeht. Hysterischer Dämonismus ist der Charakterzug der Lady. Nicht das Gewissen ist der Gegendämon, dem diese beiden Renaissancenaturen unterliegen, sondern eine Naturanlage, die dem Schotten als Kelten eigen ist, nämlich die hochgetriebene Phantastik, das zweite Gesicht.

Macbeth III 4, 60 (*O proper stuff*) erklärt A. W. Crawford: «that is a vision which comes entirely from your own mind». Beispiele für die Bedeutung von *mind* und *proper* werden aus Shakespeare beigebracht (*Mod. Lang. Notes* XXX 158f.).

«Troilus und Cressida.»

Diesem Drama widmet F. Lütgenau (*Engl. Studien* 50, 63ff.) einen Aufsatz, worin er u. a. auf die merkwürdige Vermengung des Komischen und Tragischen zu sprechen kommt, die dem Stück den Namen einer Tragikomödie verschafft hat. Gewöhnlich wird in dergleichen Stücken ein tragischer Vorgang ins Komische gewendet. Daß hier das Gegenteil der Fall ist, daß das Lustspiel in ein Trauerspiel umschlägt, scheint ein ästhetischer Fehler zu sein, der nur durch den Anteil eines andern Verfassers zu erklären wäre. Man möchte annehmen, daß der Urheber des Schlusses unbefugt und willkürlich verfuhr und Shakespeare es ablehnte, das Werk zu vertreten. Die Quartausgabe von

1609 war nicht autorisiert, und noch die auf die Quartausgabe angewiesenen Herausgeber der Folio waren unschlüssig, wohin sie das Stück stellen sollten. — Auf eine Aufführung des Stückes wird am besten verzichtet.

Auch John S. P. Tatlock kommt in seiner ausführlichen Arbeit «The Siege of Troy in Elizabethan Literature» (*Publications of the Mod. Lang. Ass.* XXX 673ff.) auf die Entstehung der Komödie und ihr Verhältnis zu Heywoods «Iron Age» zu sprechen. Vielleicht bedienten sich beide Dichter einer gemeinsamen Quelle. Wahrscheinlich paßte es Shakespeare, ein älteres Stück über den um 1600 besonders populären Stoff zu überarbeiten. Er tat es aber ohne größeres Interesse; nur in den männlicheren und den staatsmännischen Szenen wird seine Hand deutlich sichtbar. An Homer schloß er sich nicht an; im allgemeinen Ton folgte das Stück den Werken des späten Mittelalters. Um die Schwere der ersten Szenen zu entlasten, ergötzte der Dichter sein Publikum mit den komischen Figuren Ajax und Thersites. Für das Ende des Stückes scheint er nicht verantwortlich zu sein. Auf Shakespeare selbst Rückschlüsse zu machen, ist nicht angängig. Um Trägödien zu schreiben, braucht man nicht Pessimist zu sein. Der Ton und Geist des Stückes entspricht im großen und ganzen der Tradition. Daß Ajax ein satirisches Porträt Ben Jonsons sei, hält Tatlock für unwahrscheinlich.

Im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* 133, 91ff. weist Anna Thelemann nach, daß außer den bisher bekannten Quellen zu «Troilus und Cressida» auch Dictys Cretensis zu nennen ist, von dessen «Ephemeris belli Troiani» 1552 und 1559 bei Gryphius in London zwei Ausgaben erschienen waren. Außerdem gibt es eine französische Übersetzung von de la Lande aus dem Jahre 1556. Verschiedene Züge, die in keiner andern Quelle als bei Dictys vorkommen (z. B. die Weigerung Achills, die griechischen Feldherrn zu empfangen, die Ignorierung Achills durch Agamemnon, die Jugend und die Todesart des Patroklus, der Charakter des Menelaus, die Reihenfolge der Ereignisse, die den Rahmen der Liebesgeschichte bilden usw.), beweisen, daß sowohl der Inhalt des Dictys, wie ihn de la Lande übernahm, als auch die Zutaten dieses französischen Übersetzers auf Shakespeare abgefärbt haben. Da das Troilus-Drama von Dekker und Chettle verloren ist, können wir allerdings nicht beurteilen, ob es vielleicht das Mittelglied zwischen Shakespeare und Dictys bildete.

«Der Sturm.»

Im *Athenæum* 4560 vom 20. März 1915 bringt L. C-M. die Quelle von Shakespeares «Sturm» mit den «Scenari delle maschere in Arcadia» in Verbindung. Die fünf Szenarien stammen aus einem MS. von 1618. Hauptzug ist ein Schiffbruch auf der Insel Arcadia, die von einem Zauberer beherrscht wird, der alles lenkt und eine Zahl Geister in seinen Diensten hat. Besonders das Szenarium «Li tre satiri» hat viel mit dem «Sturm» gemeinsam.

Den auffälligen Parallelismus der Charaktere und Situationen im «Sturm» behandelt Allan H. Gilbert (*The Journal of English and Germanic Philology* XIV 89ff.).

«Pericles.»

Über die Datierung und die Bedeutung des «Pericles» schreibt T. S. Graves (*Modern Philology* XIII 545ff.). Es wird gewöhnlich angenommen, daß das am

20. Mai 1608 ins Buchhändlerregister eingetragene und 1609 veröffentlichte Stück die Umarbeitung eines früheren Pericles-Dramas darstellt. Graves hält es nicht für unmöglich, daß gegen Ende 1606 oder zu Anfang des folgenden Jahres der venetianische Gesandte Giustinian aus politischen Gründen für teures Geld die Aufführung eines «Pericles» veranlaßte, womit er dem König Jakob I. eine Huldigung darbringen und gleichzeitig eigne politische Zwecke (Ausfuhrerlaubnis für ein Getreideschiff nach Venedig) fördern wollte.

IV. Die Sonette.

Den Petrarkismus und Antipetrarkismus in Shakespeares Sonetten behandelt Max J. Wolff in den *Englischen Studien* 49, 161ff. Nur das Studium der Italiener kann zum Verständnis ihrer französischen und englischen Nachfolger führen. Die italienische Dichtung des Cinquecento wird durch den Petrarkismus beherrscht. Sein Merkmal ist die Verehrung der Geliebten, die diese zum Mittelpunkt aller irdischen Schönheit erhebt, die ganze Schöpfung auf sie bezieht und in ihr die unsterbliche Idee des Schönen selber findet, kurz eine vergeistigte Sinnlichkeit, die in einer beständigen Sehnsucht aufgeht. Dieser Sehnsucht entspricht kein körperlicher Besitzwille. Der Liebende ist von dem geliebten Wesen durch die ganze Kluft der Idee getrennt, die im einzelnen Falle durch dessen Unerbittlichkeit, Keuschheit oder Tod geschaffen ist. Petrarka kam zu dieser Auffassung durch seine Beschäftigung mit Augustin, der erklärt hatte, nur der böse Wille empfinde Begierde beim Anblick der Schönheit. Das Schönheitsideal des Petrarka beruht auf Überlieferung, teils aus heidnischen, teils aus christlichen Vorstellungen. Es entwickelte sich, als sich im Westen das Bild des schönen Heilands (im Gegensatz zum häßlichen Christus des Orients) durchsetzte: blondes Haar, dunkle Brauen, schwarze Augen, Ähnlichkeit mit der Mutter, weiche, frauenartige Jünglingsgestalt. Die blonden Haare sind seitdem die Zierde, die jede reine, engelhafte Schönheit schmückt, ebenso die schwarzen Augen.

Im XV. Jahrhundert trat unter dem Einfluß der antiken Autoren der ewigen Schönheit Petrarkas eine irdische gegenüber, die körperlich genossen werden kann und muß. Die Jugendblüte wird besungen, ihre kurze Dauer wehmütig beklagt. Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung war Tebaldeo aus Ferrara. Scheinbar steht er Petrarka fern; aber er teilt mit ihm die mangelnde Individualität. Die Geliebte ist nur eine Verkörperung von Jugend und Schönheit, ohne eigne Persönlichkeit. Insofern ist diese Schule auch petrarkistisch. Im Beginn des XVI. Jahrhunderts wurde der reine Petrarkismus (gerade im Gegensatz zum Schmutz der Wirklichkeit, den uns die Novellen zeigen) wiederhergestellt: Bembo, Castiglione u. a. Liebe wurde definiert als Sehnsucht nach der Schönheit, deren Sitz die Seele ist. Ein Abglanz fällt auch auf die äußere Gestalt. Die Schönheit ist also die absolute Vollkommenheit (auch ethisch); das Gute und das Schöne schließt sie in sich. Nicht der Geliebten nur, sondern auch dem Manne konnte diese Schönheit eignen (wie bei Shakespeare dem Freunde). Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts nahm Tebaldeos Einfluß neuen Aufschwung. Ein Ausgleich trat ein; in den Anthologien standen Bembo und Tebaldeo nebeneinander. Die französischen Sonettisten griffen von ihnen

auf, was ihnen gefiel. In ihren Bahnen wandelt Shakespeare. Bald preist er wie Bembo eine Schönheit, die sich als die ewige Idee darstellt, bald wie Tebaldeo eine irdisch erzeugte, die irdischen Charakter besitzt. — Die Liebe wurde zum Schönheitskultus; nicht mehr nur beim Weibe oder beim Manne, sondern in allen Dingen fand man die Schönheit. Die Malerei siegte über die Dichtkunst. Auch hiervon finden wir bei Shakespeare Spuren, wenn er vom Wettstreit des Herzens und des Auges spricht. — Die Liebe der Petrarkisten entsprang nicht der Sinnlichkeit, sondern einem künstlerischen Empfinden, das die Schönheit um jeden Preis, selbst auf Kosten der Wahrheit, forderte. Übertreibung ins Schöne ist nach Bembo das Wesen aller Kunst. Die künstlerische Hingabe der Petrarkisten galt wohl einer bestimmten Person, die sogar mit Namen genannt wird, aber die Person erscheint niemals individuell, sondern nur als Unterlage des Ideals; sie ist das Gestell, das den Schönheitstypus tragen soll. Die Petrarkisten beschränkten Liebe und Schönheitsanbetung nicht auf Frauen. Das geistige Ideal war begrifflich keiner Unterscheidung fähig. Das männliche Schönheitsideal wurde dem weiblichen angenähert und umgekehrt. Wie bei vielen Sonetten Shakespeares, bleibt es bei zahllosen italienischen zweifelhaft, ob sie einen männlichen oder weiblichen Empfänger voraussetzen. Shakespeares Prokreationssonette bezwecken eine Vermittlung zwischen der höheren und niederen Art der Liebe und versuchen, die leibliche Fortpflanzung mit der geschlechtslosen, rein geistigen Anbetung der Schönheit zu vereinigen. Auch dieser Gesichtspunkt war nicht neu (Tasso und Leonora Sanvitale).

Im einzelnen weist Wolff dann nach, wie die Hauptzüge der Shakespeareschen Sonette — der männliche Empfänger der Gedichte, die Stellung des Dichters als Diener seines Gönners und als Liebhaber, die Gestalt des rivalisierenden Dichters — durchweg petrarkistische Vorbilder haben, während die schwarze Dame im Zeichen des Antipetrarkismus steht. Nur das Motiv des Liebesverzichts, daß die Freundschaft über die Liebe siegt, ist in der Lyrik neu. Trotzdem hat es Shakespeare nicht dem Leben entnommen: in Novellen und Komödien war es schon literarisch überliefert. — Für das äußere Leben des Dichters ist aus den Sonetten so gut wie nichts zu schöpfen. Er hat einen Gönner gehabt, mag eine Geliebte besessen haben, aber alles, was er darüber aussagt, ist konventionell. Um so mehr Material bieten die Sonette für sein Künstlertum.

Eine (schon im Jahre 1912 vorgelegte) Abhandlung von Lorenz Morsbach über die Sonette Shakespeares im Lichte der Überlieferung wird in den *Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Phil.-hist. Klasse 1915, S. 137ff., veröffentlicht. Aus den spärlichen Urteilen der Zeitgenossen (Meres) und des späteren Herausgebers (Benson, Warren) schließt Morsbach, daß man von einem versteckten Inhalt der Sonette nichts wußte und daß persönliche Enthüllungen nicht darin zu suchen sind. Bei der Erklärung der Widmung Thorpes wendet sich Morsbach gegen Sidney Lees Deutung des Wortes *begetter*. Der alleinige Urheber und geistige Vater der Sonette wird damit bezeichnet. Wer ist W. H.? Gegen einen Adligen spricht das *Mr.* Das einzige, was wir wissen können, ist, was Thorpe uns selbst in seiner Widmung unzweideutig sagt, nämlich daß er die Sonette Herrn W. H. widmet. Thorpe braucht zu diesem Manne keine persönlichen Beziehungen gehabt zu haben. Wahrscheinlich sind die Sonette auf Anregung eines Freundes oder Gönners Shakespeares entstanden, weniger dagegen aus dem Drange des Dichters,

seine Herzensgeheimnisse zu enthüllen. W. H. braucht nicht mit dem schönen Freund der Sonette identisch zu sein. (Denn *him* hinter *promised* zu ergänzen, ist nicht nötig.)

In einem Aufsatze über Shakespeares Sonette geht Henry David Gray (*Publications of the Mod. Lang. Ass. of America* XXX 629ff.) davon aus, daß die Anordnung der Sonette in der Quarto von 1609 nicht autoritativ ist (vgl. R. M. Alden in den Kittredge-Anniversary Papers [Boston 1913], S. 279ff.). Wir haben deshalb nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, sie neu zu ordnen. Es ist sehr wohl möglich, daß von den ersten 125 Sonetten die, die an eine Frau gerichtet sein können, auch wirklich an eine solche gerichtet waren. Daß tatsächlich alle, die an einen jungen Mann gerichtet sein können, an den Anfang gestellt sind, mochte sich aus dem Wunsche Thorpes erklären, alle Sonette, die in seinem Besitze waren, zu veröffentlichen und sie soweit als möglich auf Mr. W. H. passend zu machen. Alles, was nicht dazu paßte, kam an den Schluß. Für die Datierung der Sonette verweist Gray besonders auf die Parallelen mit dem «Kaufmann von Venedig» (1596), dem revidierten «Romeo» (1597) und der revidierten «Verlorenen Liebesmüh» (1598) und macht nebenbei darauf aufmerksam, daß in Shakespeares Stücken dieser Periode kein Charakter einen andern von höherem Rang mit dem Fürwort «thou» anredet, ausgenommen wenn er bewußt beleidigen will. Das spreche gegen die Southampton- und Pembroketheorie.

V. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst.

Zu Shakespeares Leben.

Im *Athenæum* 4556 (20. Febr. 1915) geht Charlotte C. Stopes der Überlieferung nach, daß Shakespeare bei einem Fleischer in der Lehre gewesen sei. Die erste Erwähnung dieses Gerüchts findet sich in Dowdall's Note-book 1693 als Aussage des 80 Jahre alten Küsters William Castell, der 1614 geboren wurde. Dieser führte Dowdall in der Stratforder Kirche umher und erzählte ihm davon. Frühere Besucher erwähnen nichts davon, ebensowenig die Stratforder Akten. Da die Knaben im Alter von 14 Jahren in die Lehre zu kommen pflegten, so hätte Shakespeare um 1578 herum Lehrling werden müssen. Das ist wenig glaubhaft bei seiner frühen Verheiratung. In Aubreys «Short Lives» (1669—96) wird Shakespeares Vater als Schlächter bezeichnet; Shakespeare soll in seiner Jugend dasselbe Gewerbe ausgeübt haben. Nach Frau Stopes' Vermutung ist derselbe Castell, der Dowdall die Geschichte erzählte, auch Aubreys Quelle gewesen. Er war ein ebensowenig zuverlässiger Zeuge wie Aubrey ein zuverlässiger Chronist. (Vgl. auch *Athenæum* 4563 über den Verlust des Dowdallschen Ms.)

Aus den «Estreats of Court Rolls» für Warwickshire (Extracts from the Court Rolls of matters concerning Land Revenue receipts) L. R. Bundle 50, Nr. 720 veröffentlicht C. C. Stopes (*Athenæum* 4571) folgende Eintragungen: «on the 18th day of Aprell in the 15th yeer of his Highnesse Reigne» (1617):

«Item of John Haule [= Hall] gen and Susan his wief for the Fyne of admyttance of the said Susan unto one cottage in Stratford after the decease of Wm Shakespere gen. late father of the said Susan iis vj*d*.»

«Judith Quiney did peaceably accept her 50*l* in lieu of her half-share in this cottage.» (Vgl. Shakespeares Testament.)

In den Records von Rowington werden verschiedene Shakespeares erwähnt (John 1607, Thomas dgl., Thomas 1609, John 1613, William 1621, John 1625, William 1628 usw.). Auch in Lutterworth (Leicestershire) gab es Shakespeares.

Näheres über das eben erwähnte Dokument vom 18. April 1617 und die Rowingtoner Shakespeares erfahren wir in einer neuen Veröffentlichung von Ch. W. Wallace (*The Times*, 8. und 15. Mai 1915). Rowington ist ein Dorf nördlich von Stratford. Das Rittergut Rowington besaß zwei kleine Grundstücke in Stratford; eins davon, das nach des Dichters Tode an John und Susan Hall kam, lag hinter Shakespeares Besitztum New Place und wurde 1602 von ihm angekauft. Die betreffenden Akten wurden von Halliwell-Phillipps 1881 veröffentlicht. Wallace hat noch eine Menge andrer Akten gesehen, die sich auf verschiedene Shakespeares, zum Teil auch mit dem Vornamen William, bezogen, von denen nicht wenige zu Rowington gehörten. Außer dem Namenszug des Dichters hat er noch die Unterschriften anderer William Shakespeares gefunden, die zur Identifizierung ihrer Eigentümer nützlich waren. Zu Shakespeares Zeit lebten wenigstens sechs andere Williams in Rowington. Verwandtschaft mit dem Dichter bestand nicht.

Ferner beschäftigt sich Wallace mit der Frage, ob der William «Shexpere», der in Stratford mit Malz handelte und im Herbst 1603 gegen einen gewissen Rogers wegen rückständiger Zahlungen einen Prozeß anstrengte, mit dem Dichter identisch gewesen sein kann. Da der Handel mit Malz nicht ein gelegentliches Geschäft war und es sich auch in diesem Fall um eine beträchtliche Menge handelte, die während eines längeren Zeitraums zu liefern war, so läßt sich Halliwells Vermutung, der Dichter sei der Malzverkäufer gewesen, mit den uns bekannten chronologischen Tatsachen der Londoner Tätigkeit Shakespeares nicht vereinigen. Eine Getreide- und Malzbestandsaufnahme in Stratford während der Hungersnot von 1598 ergab übrigens, daß der Dichter 80 Scheffel Korn, aber kein Malz in seiner Scheune hatte. Wir haben also den Malzhändler unter den Namensgenossen des Dichters zu suchen.

Zur Entstehung der Folio von 1623.

In einem Aufsatz über «Shakespeares literarisches Testament» (*Englische Studien* 50, 1ff.) sucht Wolfgang Keller es glaubhaft zu machen, daß Shakespeare selbst die Sammlung seiner Schauspiele veranlaßt habe. 1615/16 bereitete Ben Jonson die Gesamtausgabe seiner Werke vor. Nach Angabe John Wards besuchte Jonson seinen Freund Shakespeare im Frühjahr 1616. Bei dieser Gelegenheit kann von der Ben Jonsonschen Folio die Rede gewesen sein, und Shakespeare mag der Gedanke an ein gleiches Werk nahegelegt worden sein. Am 25. Jan. 1616 hatte Shakespeare sein Testament entworfen. Die Hochzeit seiner Tochter im Februar des Jahres gab Veranlassung zu einigen Änderungen im Testament. Aber sie war nicht der einzige Anlaß. Shakespeare selbst wird kaum die Handschriften seiner Stücke besessen haben. Die hatte seine Theatertruppe. Wollte Shakespeare seine Stücke herausgeben, so mußte er sich mit seinen alten Bühnengenossen wieder in Verbindung setzen. Mit Burbage,

Hemminge und Condell dürfte er den Plan einer Sammlung seiner Dramen besprochen haben; sie mußten ihre Einwilligung dazu geben. Unter den Veränderungen des Testamentes befindet sich nun die Bestimmung, daß Shakespeare seinen drei «fellows» je 8 *s* aussetzte, um ihnen Ringe zu kaufen. Gerade diese drei Kollegen veröffentlichten später seine Werke. Sollte das Legat nicht damit im Zusammenhang stehen? Aus der Vorrede von Hemminge und Condell (Burbage starb während der Vorbereitung der Ausgabe) läßt sich ohne Zwang schließen, daß der Tod Shakespeares Plan, selbst seine Dramen gesammelt herauszugeben, zunichte gemacht habe.

Zur Technik Shakespeares.

Die Technik der Lauschszenen bei Shakespeare behandelt Albert Eichler (*Engl. Studien* 50, 17ff.). Im ganzen gibt es 56 derartige Szenen in den 37 Dramen Shakespeares («Pericles» eingeschlossen). Sie zerfallen in beabsichtigte und zufällige. Aus der beschreibenden Übersicht geht hervor, daß der Dichter mit solchen Lauschszenen in erster Linie die Handlung fördern will. Auf komische Absichten des Dichters läßt sich aus der Verteilung auf die Dramengattungen nicht schließen. Shakespeare hat dies bequeme Mittel der Handlungsführung nicht erfunden, sondern nur ausgebaut. Er folgte in der keineswegs übermäßig häufigen, abwechslungsreichen Verwendung dieser technischen Form sichtlich der allgemein dramatischen Übung seiner Zeit und dem Geschmacke des Publikums. Der Vergleich mit den Quellen ergibt, daß Shakespeare Lauschszenen aufnahm, wenn sie ihm bühnenwirksam oder konstruktiv wichtig erschienen, daß er unbrauchbare beiseite ließ und gelegentlich neue erfand oder aus unbekannten Quellen herübernahm. Im ganzen hat er diese recht beliebte Form zumeist als Form behandelt und sich ihrer Vorteile ganz gerne bedient, ohne sie aber zu überschätzen.

Als ein Kriterium bei der Beurteilung von Verfasserfragen benutzt Willard Edward Farnham (*Publications of the Modern Language of Association* XXXI 326ff.) die sogenannten «colloquial contractions or elisions», Zusammenziehungen, wie sie in der Umgangssprache üblich sind. Er unterscheidet besonders *t*-Kontraktionen (*in 't, to 't, on 't, knew 't* usw.), *th*-Kontraktionen (*i' th* oder *i' th'* für *in the, o' th, to th'* usw.) und *s*-Kontraktionen (*on 's* für *on us* oder *on his, in 's, make 's* usw.). Die erste Gruppe ist die häufigste, die letzte die ungewöhnlichste. Zu unterscheiden ist natürlich der Anteil des Verfassers und des Druckers. Das Kriterium kann zur Feststellung des Autorenanteils in den Stücken von Beaumont-Fletcher und von Fletcher-Massinger dienen. Für den fünften Akt von «The Captain» kommt nach Farnhams Meinung auch Rob. Davenport in Frage. Die nichtfletcherschen Teile in «Heinrich VIII.» stammen nicht von Massinger, sondern von Shakespeare. Ähnlich ist es mit «The Two Noble Kinsmen». Bei Shakespeare ist die zunehmende Verwendung der Kontraktionen auffallend. Der «Kaufmann» hat sechs, «Othello» 90, das «Wintermärchen» 154 Kontraktionen.

Shakespeare und die Renaissance.

In seinem Vortrage über Shakespeare und die Renaissance stellt M. Deutschbein (*Die neueren Sprachen* XXIII 1ff.) die Fragen: Ist Shakespeare ein Renaissancemensch *κατ' ἐξοχήν*? Sind seine Meistertragödien

der höchste Ausdruck der Renaissancekultur? und kommt zu der Antwort: Die Wurzeln der Shakespeareschen Kunst ruhen zwar in der Renaissance, aber er hat die Renaissancekultur nicht nur zur höchsten Stufe der Entwicklung gebracht, sondern sie selbst überwunden. Er ist Vollender und Überwinder der Renaissance. Erblickt man in der Eroberung der Wirklichkeit die Aufgabe, die sich die Renaissance stellte, so findet man in Shakespeares Lustspielen und Historien unverkennbar Renaissancestimmung. In «Richard III.» vereinigen sich die verschiedenen Elemente der Renaissance: Marlowe, Macchiavell und klassisches Drama. «Romeo» zeigt den Schönheitskultus der Renaissance. Bis 1599 zeigen Shakespeares Stücke das Bild einer lebenskräftigen, lebensfrohen optimistischen Welt, die in der Wirklichkeit volle Befriedigung findet. Aber um die Jahrhundertwende macht sich mit dem Übergang zur Tragödie ein Wandel bemerkbar. Schon «As you like it» wendet sich gegen die äußerlichen Seiten der Renaissancekultur. In «Caesar» und «Troilus» tritt eine Wendung gegen das Altertum ein. Im Gegensatz zur renaissancemäßigen Unterschätzung aller ethischen Werte werden die moralischen Gesetze betont. Gilt bis 1599 für Shakespeare: natürlich handeln heißt vernünftig handeln und umgekehrt, so erleben wir nun einen fast plötzlichen Zusammenbruch dieses scheinbar so fest in sich fundierten Weltgebäudes. Shakespeare erkannte, daß eine Harmonie von Mikrokosmus und Makrokosmus, von Ich und Welt nicht zu erreichen und durchzuführen sei. Der Glaube an eine vernünftige Ordnung des Seins wird erschüttert, an Stelle des Optimismus tritt der Pessimismus. «Hamlet» geht aus dieser Krisis hervor. Es gibt noch Kräfte außerhalb der Wirklichkeit, die diese beherrschen. Die Frage nach dem Ursprung des Bösen erhebt sich («Othello», «Lear»). Allmählich findet der Dichter wieder festen Boden («Sturm»): Nicht eine äußere Notwendigkeit diktiert mehr unser Handeln, sondern unser eigner sittlicher Wille, verbunden mit Sympathie für die Mitmenschen, auch wenn sie die gleiche Stufe der Vollkommenheit noch nicht erreicht haben. [Vgl. Sh.-Jb. 52, 237 f.]

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Ben Jonson.

Ein, wie es scheint, bisher unveröffentlichtes Pasquill auf Ben Jonson in Form einer Grabschrift teilt Arthur H. Church (*Athenaeum* 4560, 20. März 1915) aus den Add. Ms. 5541, fol. 98 (Brit. Mus.) mit. Es enthält Anspielungen auf Jonsons Austritt aus der Kirche. Sein Leben wird mit einem Schauspiel verglichen, dessen letzter Akt den ersten entehrt. Der Epilog brach des Dichters Herz. Die Parzen trugen ihn «to his tyring roome» usw.

Im 39. Bande der *Anglia* setzt William Dinsmore Briggs seine Jonson-Studien fort. S. 16ff. berichtet er über den Einfluß Jonsons auf einen gewissen Henry Tubbe, den Verfasser eines anonym erschienenen Büchleins «Meditations Divine and Morall» (1659). Die Einwirkung Jonsons wird besonders sichtbar in Tubbes Epigrammen, die sich in seinem handschriftlichen Nachlaß (MS. Harley 4126) befinden. — In einem andern Band, dem MS. Harley 6057, steht ein von Briggs zum ersten Male (S. 29f.) gedrucktes Gedicht von Inigo Jones «To his false friend Mr. Ben Johnson», worin Jones den Dichter «the best of Poetts, but the worst of men» nennt. — S. 30ff. macht

Briggs einige Angaben über Mary Radcliffe und ihren Bruder Sir John; auf diese beiden beziehen sich Jonsons Epigramme 40 bzw. 93. — S. 32ff. bezweifelt Briggs, daß eine von Chetwood (in seinen «Memoirs of B. J.») und Curry (*Notes and Queries* 9. Ser. IV 491) dem Dichter zugeschriebene Grabschrift auf den Prinzen Henry wirklich von Jonson herrührt. — S. 41 tritt er dagegen für die Echtheit von «Underwoods» Nr. 40 (an elegy) ein. Zwar ist der Stil nicht jonsonsch und in MS. Harley 6917 wird das Gedicht Godolphin zugeschrieben. Aber die Aufnahme in die Folio 1640 ist ein starker Beweisgrund für Jonsons Autorschaft. — S. 209ff. stellt Briggs in seinen «Notes on the Canon of Jonson's Minor Pieces» eine kritische Liste derjenigen Werke (Theaterstücke und Masken bleiben unberücksichtigt) auf, 1. die als zweifelhaft anzusehen sind, 2. die aus irgendwelchen Gründen Jonson zugeschrieben werden können, aber nicht in seinen Werken gedruckt sind, 3. der literarischen Projekte, mit denen er sich getragen zu haben scheint. — S. 303ff. wird ein Mißverständnis aufgeklärt, durch das Samuel Sheppard in den Ruf der Mitarbeiterschaft am «Sejanus» gekommen ist. — S. 305ff. erörtert Briggs die Plagiate, die Robert Baron in «Mirza» und «Pocula Castalia» an Jonson begangen hat. Die «Stray Notes on Jonson's Epigrams» (S. 310ff.) bringen Anmerkungen über Nachahmer, Quellen, Daten usw.

In *Modern Language Notes* XXXI 193ff. beginnt Briggs mit der Veröffentlichung von Quellenmaterial zu Jonsons Dramen. Aus den mitgeteilten Parallelstellen ergibt sich wieder die große Belesenheit des Dichters in römischen Schriftstellern wie Seneca, Lucan, Petronius usw. Die behandelten Stücke sind «The Alchemist», «The Bartholomew Fair», «Catiline», «The Devil is an Ass» und «Epicoene». Für «The Staple of News» kommt nach Arthur Bivins Stonex (*Publications of the Mod. Lang. Ass.* XXX 821ff.) die späte englische Moralität «The Contention between Liberality and Prodigality» (zuerst 1602 gedruckt) als Quelle in Betracht (vgl. oben unter Sebastian Westcote).

Der Ansicht Colliers, Fleays u. a., daß «The Tale of a Tub» schon zu Elisabeths Zeit geschrieben worden sei und 1633 revidiert wurde, um Inigo Jones zu satirisieren, schließt sich Florence M. Snell (*Modern Language Notes* XXX 93f.) nicht an. Sie glaubt aus verschiedenen Gründen, daß das Stück erst 1633 verfaßt wurde; auch die Metrik spreche für die späte Abfassungszeit.

George Chapman.

Franck L. Schoell (*Modern Philology* XI 547ff.) weist «Les apophthegmes (alias Les contes facécieux) du Sieur Gaulard, Gentilhomme de la Franche-Comté Bourguignonne» von Estienne Tabourot als Quelle für viele Scherze in dem — Chapman zugeschriebenen — Stück «Sir Gyles Goosecappe» nach. Das französische Werk erschien 1585 zum ersten Male und erfreute sich großer Beliebtheit und häufiger Neuauflagen. Die Annahme von Chapmans Verfasserschaft erfährt hierdurch eine neue Bestätigung, da er auch im «Gentleman Usher» von dieser Quelle Gebrauch macht.

Chapman hat wiederholt Anleihen bei italienischen Neulateinern gemacht, wie Franck L. Schoell (*Modern Philology* XIII 215ff.) nachweist. So hat er in der Einleitung zur Iliade einige Verse aus der «Nutricia» des Angelus Politianus (1454—98) über Homer zu einem Sonett benutzt und in ähnlicher Weise eine Stelle aus der «Ambra» des Politianus in der Odyssee verwertet

Ferner ist Chapmans «Epicede or Funerall Song» die Nachahmung einer Elegie desselben Verfassers. Da das Vorbild nicht recht paßte, mußte Chapman eine lange eigne Einleitung machen. Einem andern Neolatinisten folgte Chapman in seiner «Hymn to Hymen», die er der Maske zu Ehren der Hochzeit des Pfalzgrafen und Kurfürsten Friedrich mit Lady Elizabeth (Februar 1612/13) beifügte. Die Hymne ist eine Kontamination von zwei lateinischen Hochzeitsgedichten, die Jovianus Pontanus für seine beiden Töchter Aurelia und Eugenia gedichtet hatte (De amore conjugali 1483). Chapmans Hymne ist verfehlt. Seine Muse war weder bukolisch noch elegisch; zwischen seinem poetischen Temperament und dem der Quattrocentisten besteht keine Harmonie.

Philip Massinger.

Als Quelle für Massingers «A Very Woman» (1634) weist Joseph de Perott (*Anglia* 39, 201ff.) die Novelle von Florisiano und Polinarda im vierten Teil des Ritterspiegels (Kap. 27—29) nach. Dieser Teil lag seit 1599 auch englisch vor. Es begegnet darin das aus «Richard III.» bekannte Motiv, daß der verschmähte Liebhaber der Geliebten den Degen überreicht, damit sie ihn töte.

Thomas Heywood.

Robert Grant Martin (*Modern Philology* XIII 253ff.) ist nicht der Meinung, daß das Drama «The Late Lancashire Witches» eine Überarbeitung eines älteren Stückes sei, das auf Grund eines früheren Hexenprozesses in Lancashire, der im Jahre 1612 stattfand, gedichtet worden sein soll, sondern er hält es für eine gemeinschaftliche Arbeit von Richard Brome und Thomas Heywood, die im Sommer 1634 entstand.

«The famous historye of the life and death of Captain Thomas Stukeley» bildet den Gegenstand einer Arbeit von Jos. Qu. Adams jun. (*The Journal of English and Germanic Philology* XV 107ff.). Das ins Buchhändlerregister am 11. August 1600 eingetragene, aber erst 1605 veröffentlichte Stück muß längere Zeit vor 1600 entstanden sein. Wahrscheinlich ist es identisch mit dem von Henslowe erwähnten «Stewtley» (Admiral's men, 11. Okt. 1596). Wie wir es haben, ist es eine grobe Umarbeitung zum Zweck einer eiligen Neueinstudierung, die wahrscheinlich durch das Gerücht von der Flucht König Sebastians aus der Schlacht von Alcazar und von dem Auftreten eines Thronprätendenten in Portugal veranlaßt wurde. Der ungeschickte Bearbeiter hat offenbar ein anderes Drama («Sebastian und Antonio») in den «Stewtley» hineingearbeitet; das alte Originaldrama läßt sich noch leicht herstellen. Die Autorfrage ist schwierig, aber Adams ist überzeugt davon, daß Thomas Heywood der Verfasser wenigstens der Stukeley-Szenen ist (Henslowe erwähnt einen Vorschuß von 30 Schillingen, der unmittelbar nach der «Stewtley»-Aufführung «for hawodes bocke» gezahlt wurde). Stilistische Gründe sprechen für Heywoods Verfasserschaft, besonders die Ähnlichkeit mit «If you know not me». Auch am «Sebastian» scheint Heywood beteiligt zu sein.

Noch ein anderes Stück nimmt Adams für Heywood in Anspruch: «A Warning for Fair Women» (*Publications of the Mod. Lang. Assoc. of America* XXVIII 539ff.). Das Stück erschien 1599 anonym. Es ist das Werk eines fähigen

Dramatikers. Für Heywood spricht, daß er in der Gattung des bürgerlichen Dramas besonders zu Hause war. Der Stil erinnert stark an ihn, die Chöre besonders an seine frühen Stücke. Charakteristisch für Heywood sind auch die gesunde Persönlichkeit und das aufrichtige Christentum, die aus dem Stücke sprechen. Gewisse Anekdoten, die sonst nirgends begegnen, erscheinen wieder in Heywoods «Apology for Actors».

Henry Glapthorne.

Zu Glapthornes «Wit in a Constable» bringt D. L. Thomas (*The Journal of English and Germanic Philology* XIV 89ff.) einige Textbesserungen sowie einige Ergänzungen zu J. Q. Adams' im Shakesp.-Jhrb. LI 233 erwähnten Artikel. Thomas widerspricht der Annahme, daß Glapthorne in näheren Beziehungen zu Cambridge stand. Er ist ein Nachahmer und Entleiher. Fast jeder wichtige Zug in seinen Stücken kann in früheren gefunden werden. «Wit» ist nach dem Plan von Shirleys «The Witty Fair One» gebaut. Glapthornes Erfindungsarmut tritt nicht nur in seinen Entlehnungen, sondern auch in seinen Wiederholungen hervor. Sogar die satirische Anspielung auf Th. Heywood ist bis zu einem gewissen Grade eine Nachahmung älterer Dramatiker (Beaumont und Fletcher, «The Knight of the Burning Pestle»).

«Caesar's Revenge.»

Harry Morgan Ayres ergänzt die früheren Quellenuntersuchungen von Parrott, Mühlfeld und Boas (*Publications of the Mod. Lang. Ass. of Am.* XXX 771ff.). Neben der Bekanntschaft mit klassischen Quellen ergeben sich besonders nahe Beziehungen zu der dramatischen und nichtdramatischen Literatur am Anfang der neunziger Jahre. Ähnlichkeiten mit «Tamburlaine» sind schon von Boas u. a. betont worden. Aber die Marlowe-Nachahmungen sind nicht so getreu wie die Nachahmungen der andern Quellen, die der Autor wörtlich zu kopieren pflegt. Das ist bei Marlowe nicht der Fall, und deshalb erscheint es möglich, daß der Verfasser nicht «Tamburlaine» selbst als Vorlage brauchte, sondern irgendein verlorenes Caesarstück, worin der Titelheld in «Ercles' vein» sprach und dessen Echo noch bei Shakespeare zu vernehmen ist.

Englische Madrigalkunst.

Ihre Untersuchung «Zum Stil der elisabethanischen Madrigale» (*Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* 133, 1ff.) faßt Marianne Fischer in folgenden Worten zusammen: «Überblicken wir das Verhältnis von Komposition und Text im englischen Kunstlied der besprochenen Zeit (1595—1614), so sehen wir vor allem das verschiedene Verhalten der drei Gattungen: Ayre, Ballet, Madrigal. Alle drei in starker Abhängigkeit von der Struktur des Textes, sind es vor allem Ayre und Ballet, besonders das erstere, die seine Gliederung oft bis zur genauesten Angleichung in die Vertonung herübernehmen, während im Madrigal vor dem Streben nach Verdeutlichung des Wortinhalts die Rücksicht auf die äußere Form zurücktritt; dagegen ist das Betonungssystem der Worte an sich, hier, ohne Zwang der Melodie, wie beim Ayre, oder des Tanzrhythmus beim Ballet, genauer beobachtet. Alles in allem fanden wir das bewußte Streben,

die Form des Textes zu wahren und seinen Inhalt auszuschöpfen in Produkten einer Zeit, die nach einer Periode mit entgegengesetzten Zielen wieder zur Erkenntnis der Bedeutung des Wortes im Liede gelangt war.»

Robert Chester.

Das Titelblatt von Chesters Gedicht «Loves Martyr» (1601) besagt: «now first translated out of the venerable Italian Torquato Caeliano». Bisher hat man den italienischen Autor nicht identifizieren können, so daß vielleicht eine absichtliche Irreführung vorliegt. Chester wollte wohl die persönliche Natur seiner Allegorie vom Phoenix und der Schildkröte verbergen. Ein Drittel des Gedichts ist, wie Charlotte d'Evelyn (*The Journal of English and Germanic Philology* XIV 75ff.) ausführt, sicher nicht italienischen Ursprungs, nämlich: «Birth, Life, and Death of honourable Arthur, King of Britaine». Im Widerspruch zu Chesters Angabe, daß er dem «Historiographus of England» gefolgt sei, ergibt sich für einen beträchtlichen Teil eine fast wörtliche Benutzung der ersten Kapitel von Malorys «Morte d'Arthur». Erst später kommt Chester zu Holinshed, aus dem er auch wörtlich entlehnt. Außerdem ist der Einfluß von John Leland und Geoffrey of Monmouth festzustellen. Caxton wird im Vorwort verwendet, der Stammbaum Arthurs geht auf John of Glastonbury zurück usw. Aus allem ergibt sich, daß Chesters Belesenheit groß war. Er schrieb offenbar, seine Quellen offen vor sich aufgeschlagen. Für Chester persönlich ergibt sich höchstens, daß sein Interesse für Arthur und sein Eintreten für des Königs Ruhm auf Beziehungen zu Wales schließen lassen.

VII. Zur englischen Bühne.

Mit der Frage, ob Zwischenakte auf dem elisabethanischen Theater üblich waren, beschäftigt sich Thornton Shirley Graves (*Studies in Philology* [North Carolina] XII 103ff.) und weist die dagegen vorgebrachten Einwände zurück. Man dürfe die Angaben, wonach die Theatervorstellungen nur zwei Stunden dauerten, nicht wörtlich nehmen und nicht glauben, daß die Schauspieler an den öffentlichen Theatern nur darauf bedacht waren, das Tageslicht auszunutzen auf Kosten der Zwischenaktsvergnügungen. Daß es solche, hauptsächlich musikalischer Art, gab, ist oft genug bezeugt. Es sei nicht beweiskräftig, wenn in Quartausgaben die Akteinteilung fehle; aus Handschriften und autorisierten Ausgaben gehe hervor, daß Shakespeare wie seine Zeitgenossen in aller Wahrscheinlichkeit die horazianische Regel der Fünfteilung beobachteten [vgl. Brandl im Sh.-Jb. 52, 200ff.].

Wie Shakespeare in den drei ersten Akten des «Julius Caesar» eine Reihe von Bühnenrequisiten in sehr charakteristischer Weise verwertet und wie er sie schließlich vor den Augen des Publikums, ohne die Handlung zu unterbrechen, von der Szene entfernt, um die Bühne für die Schlachtfelder der letzten Akte freizubekommen, schildert sehr anschaulich Charlotte Porter (*Modern Language Notes* XXXI 281).

Anspielungen auf Bühnenverhältnisse enthält die bekannte Stelle in Hamlets Gespräch mit Rosenkranz und Güldenstern (II 2): «I have of late .... lost all my mirth» .... This goodly frame the earth, a sterile promontory, this

most excellent canopy, the air, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, a foul and pestilent congregation of vapours»: alle diese Ausdrücke hatten offenbar den Zuhörern leicht verständliche Beziehungen auf das Bühnenbild vor ihren Augen, auf die Atmosphäre, in der sie sich aufhielten. Hierdurch erhielt, wie Joseph Qu. Adams jun. (*Mod. Lang. Notes* XXX 70ff.) hervorhebt, die ganze Stelle einen humoristischen Anstrich. Auch andere Dramatiker spielen gelegentlich auf das Innere des Theaters an, z. B. Heywood in «The English Traveller» (ed. Pearson IV 63f.). Eine Beschreibung des Zuhörerraums im Fortuna-Theater enthält «The Roaring Girl» I 1 (vgl. Martin W. Sampson in *Modern Language Notes* XXX 195).

VIII. Zur Bibliographie.

In die Fragen des elisabethanischen Buchhändlerrechts führt ein Aufsatz von Evelyn May Albright (*Publications of the Modern Language Association of America* XXX 451ff.) über den Ausdruck «To be staied», der sich im Stationer's Register des Jahres 1600 (Arber III 37) bei vier Stücken («As you like it», «Henry V», «Every man in his Humour», «Much Ado») und noch einmal im selben Jahr bei «Patient Grissell» findet. Man hat angenommen, daß es sich dabei um einen Einspruch der Theatergesellschaften handelte, die durch den Druck vielleicht finanzielle Einbußen befürchteten. Dem widerspricht [?], daß von den ersten vier Stücken zwei nach zehn und eines nach neunzehn Tagen eingetragen wurden. Auch Fleays Vermutung, daß die Zensur mitgesprochen habe, ist nicht wahrscheinlich, denn gerade das unverdächtigste Stück «As you like it» blieb damals unveröffentlicht. Eher könnte man glauben, daß die Gesellschaften bestimmten Druckern den Druck zuweisen wollten, nicht solchen, die sich den Text auf unehrliche Weise erworben hatten. Daß, wie Furness meint, die Persönlichkeit des Druckers James Roberts anstößig gewesen sei, scheint sich nicht beweisen zu lassen; es ist fraglich, ob er überhaupt etwas mit den Dramen zu tun hatte und ob sein Ruf wirklich so schlecht war. — Eine Untersuchung des Ausdrucks «staying» ergibt, daß das Wort soviel wie Unterdrückung oder Verbot bedeuten kann, daß es aber im allgemeinen mehr im Sinne von Aufschub, Verzögerung gebraucht wird. Eine «staying order» wurde wiederholt im Interesse des Druckers gegeben, der seine zum Druck angemeldete Arbeit gegen eine Verletzung seiner Rechte durch einen Dritten zu schützen suchte. Bei der wachsenden Konkurrenz sicherten sich die Verleger auf diese Weise ihr Verlagsrecht auf Werke, die noch nicht behördlich lizensiert worden waren.

Die Dedikation der 1710 bei dem Verleger Curll erschienenen Ausgabe von Shakespeares Gedichten ist in den meisten Exemplaren «S. N.» unterzeichnet. Wie Raymond Macdonald Alden (*Mod. Lang. Notes* XXXI 268) mitteilt, trägt das Exemplar der Neuyorker Public Library die Unterschrift von «Charles Gildon», dem Verfasser eines dem Bande beigefügten Essais über die griechische, römische und englische Bühne, so daß man ihn wohl mit Sicherheit als den Herausgeber ansehen kann. Im Neudruck seiner Ausgabe (unter Wegfall der Dedikation) erschien 1714 eine große Zahl neuer Lesarten, die von den späteren Herausgebern der Gedichte, Sewell und Ewing, ausgiebig benutzt worden sind, während sie den Herausgebern der Cambridge Edition entgangen zu sein scheinen.

IX. Nachwirken Shakespeares.

Anspielungen auf Shakespeare.

In *Notes & Queries* 11. Ser. XI 184f. und 449f. teilt G. Thorn-Drury wieder einige Anspielungen auf Shakespeare aus dem XVII. Jahrhundert mit. Aus einer Schrift des Jahres 1653, «Miscellania, or Poems of all Sorts .... Printed by J. R.» S. 141 druckt Maurice Jones in *Notes & Queries* 12. Ser. II 147 folgende Zeilen ab:

> Poor house that in days of our grand-sires
> Belongst unto the mendicant Fryars,
> And where so oft in our father's dayes
> We have seen so many of Shakespeare's playes,
> So many of Johnson's, Beaumont's and Fletcher's usw....

Eine sehr dankenswerte Ergänzung zu dem Allusion-Book von 1909 ist die Zusammenstellung von 86 Anspielungen auf Shakespeare, die John Munro in *Modern Philology* XIII 497ff. veröffentlicht. Sie benutzt eigne Funde und die andrer Gelehrter; auch die von G. Thorn-Drury in *Notes & Queries* gebrachten Stellen sind hier gesammelt.

Pope und Shakespeare.

Pope und Shakespeare behandelt Margarete Rothbarth (*Anglia* XXXIX 75ff.). Pope hat seine Ansicht über Shakespeare in der Vorrede zu seiner Shakespeareausgabe niedergelegt. Popes Norm war die Antike. Bis auf die Feststellung von Shakespeares Kenntnissen ist die Vorrede im wesentlichen eine Wiederholung, um nicht zu sagen ein Ausschreiben, von Popes Meister Dryden. Auch Rowe hatte Pope viel zu danken, namentlich für die Form der Stücke. Ein weiterer Fingerzeig für seine Anschauung sind die Hinweise auf die nach seiner Ansicht hervorragenden Stellen bei Shakespeare, die durch ein Komma oder ein Sternchen am Rande bezeichnet werden. Stellen, die ihm mißfielen, kennzeichnete er durch drei Kreuze. Bisweilen findet sich ein Urteil in den Fußnoten. Pope war ein Vorkämpfer für die Regeln des klassischen Dramas. Seine Bewunderung von Addisons «Cato», seine Wertschätzung für Thomas Rymer, einen der heftigsten Gegner Shakespeares, legen dafür Zeugnis ab. Nicht ein inneres Bedürfnis, nur der Zufall hat Pope zu der Beschäftigung mit Shakespeare getrieben. Zu einer richtigen Würdigung Shakespeares zu gelangen, ist ihm durch die Zeitumstände, vor allem aber durch seine eigne Veranlagung nicht beschieden gewesen.

Shakespeare und England.

John Palmer (The Present Disrepute of Shakespeare; *The Nineteenth Century and After* LXXX 129ff.) stellt fest, daß zu keiner Zeit der englischen Literaturgeschichte das englische Publikum, wie es in seinen Kritikern und führenden Geistern sich darstellt, weniger als heute geeignet war, Shakespeare zu bewundern und zu feiern. Vor hundert Jahren, zur Zeit der Shakespearevorlesungen Coleridges, sei das Shakespearejubiläum trotz des Krieges zeitgemäß gewesen. Dieser Krieg hat die Jubiläumspläne dahinsiechen lassen, weil

sie nie eine wirkliche Wurzel hatten. Sie sollten weniger Shakespeare ehren als uns selber schmeicheln. «Shakespeare packt das Publikum heute weniger als zu irgendeiner Zeit seit Burbages erstem Erfolge in Southwark.» Was ist der Grund? Wir erkennen ihn, wenn wir unsere heutigen Dramatiker zum Vergleich heranziehen. Ibsen setzt seine Charaktere Zug für Zug vor unsern Augen zusammen. Ihr Reden und Sein stimmt überein. Das ist nicht der Fall bei Shakespeare. Er erfaßt seine Charaktere intuitiv. Sie sind nicht beschränkt durch die Dinge, die sie tun und sagen. Seine Charaktere sind fertig, wenn sie auf die Bühne kommen. Sie deuten auf eine Realität hinter dem Stück. Es folgt daraus, daß Shakespeares Charaktere widersprechende, kaum verständliche Dinge tun können, ohne aufzuhören, wirklich zu sein. Shakespeares Genie besteht tatsächlich darin, daß er seine Charaktere eines tun und ein anderes sein lassen kann. Deshalb ist Shakespeare die Verzweiflung der rein intellektuellen Leute aller Zeiten gewesen. Als Zeugen für diese Auffassung werden Coleridge, besonders aber Maurice Morgann aufgerufen, der in seiner Studie über den Charakter Falstaffs zum ersten Mal den Unterschied zwischen «intuition» (bei Morgann «mental impressions») und «understanding» und damit den Unterschied entdeckt habe, der den heutigen Kritiker und Dramatiker von Shakespeare trennt.

Eine sehr eingehende Betrachtung widmet Enrico Pizzo der Shakespearekritik Coleridges in seiner Abhandlung über «S. T. Coleridge als Kritiker» (*Anglia* XL 201ff.).

Shakespeare und Frankreich.

In einer interessanten Arbeit über Shakespeare und den französischen Geist geht der Professor an der Universität Montpellier Joseph Delcourt (*The Nineteenth Century and After* LXXIX 1259ff.) davon aus, daß Shakespeare für den Franzosen der Inbegriff eines Dramas ist, das dem sehr wenig ähnelt, was er in der Schule zu bewundern gelernt hat und woran er sich im Theater erfreut. Die Haltung des Franzosen gegenüber Shakespeare ist nicht und kann nicht die des Engländers sein. Im Anfang des XVII. Jahrhunderts wirkten sowohl geographische als auch intellektuelle Gründe einem Verständnis Shakespeares und Englands überhaupt in Frankreich entgegen. England trieb der Revolution zu, Frankreich war friedensbedürftig. Für Frankreich wäre Shakespeare der Dichter eines königsmörderischen Landes und als solcher verhaßt und verabscheut gewesen. Aber nicht nur Sprachunkenntnis und politische Verschiedenheit verhinderten die Wirkung Shakespeares; das ganze Werk selber konnte etwaige Bewunderer Shakespeares nicht ermutigen. Unter diesen Umständen kam Shakespeare nur langsam in Frankreich hinein. Delcourt skizziert hierauf das allmähliche Vordringen Shakespeares, gibt aber schließlich zu, daß natürlich auch jetzt noch nicht Shakespeare in Frankreich so zu Hause sei wie in England, wenn auch die Franzosen gelernt haben, daß es eine von der ihrigen verschiedene Kunst gibt. Ist damit aber der Höhepunkt von Shakespeares Einfluß erreicht? Zweierlei hebt Delcourt hervor. Erstens die wachsende Bedeutung des Englischen und speziell Shakespeares für die französischen Schulen. Er verweist auf die Bestrebungen von E. Hovelaque hin, der im Jahre 1909 in einer Vorlesung an der Sorbonne (Deux conférences sur l'enseignement des

langues vivantes) verlangte, daß die Knaben mit elf Jahren Shakespeare zu studieren anfangen sollen. Mit seinen Liedern fängt er an. Ganz allmählich, Jahr für Jahr, wird der Besitz erweitert und der Geschmack für Shakespeare anerzogen, bis auf der obersten Stufe ein ganzes Stück durchgenommen wird. Wenn danach verfahren wird, so müssen nach zwei Generationen die früheren Vorurteile und Mißverständnisse über Shakespeare verschwunden sein. Zweitens wird dann aber der französische Geist Shakespeare nicht nur viel für ein besseres Verständnis seiner selbst und seiner Landsleute zu verdanken haben, sondern wird vielleicht auch Shakespeare von dem französischen Geist eine Gegengabe empfangen. Die besonderen französischen Geistesgaben, die auf Klarheit und psychologischer Einsicht beruhende französische Kunst der Popularisierung und der Synthese, können für Shakespeare nutzbar gemacht werden. Auf Grund der durch Analyse und deutsche Methoden gewonnenen Tatsachen (Al. Schmidt, Vietor und Franz werden anerkennend gestreift!) könnten die klaren französischen Methoden zu einem tieferen Verständnis für das feinste Werkzeug Shakespeares, seine Sprache, führen.

Shakespeare und Rußland.

Seinen Überblick über die Geschichte Shakespeares in Rußland leitet Ernst Friedrichs (*Englische Studien* 50, 106ff.) mit einem Hinweis auf die geistlichen Anfänge des russischen Dramas im XVI. Jahrhundert ein. 1748 fand durch Ssumarokow die erste «Hamlet»-Aufführung statt, der nicht das Original, sondern wohl die französische Übersetzung von de la Place zugrunde lag. Die Ähnlichkeit der pseudoklassischen Bearbeitung mit dem Original war nach des Autors eigner Angabe nicht groß. Von 1772 an kommt der wirkliche Shakespeare nach Rußland. Zuerst einige Bruchstücke, dann ganze Dramen. Von Übersetzern wird besonders Karamsin genannt (1786 «Julius Caesar»). Aber Shakespeare bürgert sich nicht ein. Shukowsky, Krylow, der Kritiker Katenin u. a. wenden sich gegen ihn; eine Wandlung bringt erst Puschkin. Sein «Boris Godunow» ist im Kampfe gegen die Pseudoklassik entstanden. Die Regellosigkeit der Form, der Gesamtaufbau, der Charakter, der Vers und viele Einzelheiten des Stückes erinnern an Shakespeare, mit dem sich Puschkin eingehend beschäftigt hat. Auch Lermontow zeigt Shakespeares Einfluß, seine «Maskerade» ist eine Nachahmung des «Othello». Von nun an mehren sich die Übersetzungen. Aber die reaktionäre Strömung der vierziger und fünfziger Jahre drängt Shakespeare wieder in den Hintergrund. Die erste Gesamtausgabe (meist in Prosa) veranstaltete N. Kettscher (1862—1879, 9 Bände). Es folgten mehrere andere; heute ist die von Wengerow in Rußland heimisch. Auch die Shakespeare-Forschung begann sich zu rühren. Turgenjew zeigt in seinen Dichtungen große Vertrautheit mit Shakespeare. Tolstois Angriff fiel natürlich bei seiner Bedeutung für Rußland als Dichter und Kritiker schwer in die Wage. In neuerer Zeit mehren sich die Aufführungen, wenn auch deutscher Maßstab nicht angelegt werden darf. Das interessanteste Kapitel, Shakespeare und Katharina II., hat Friedrichs auch in der *Sonntagsbeilage* zur *Vossischen Zeitung* am 16. April 1916 behandelt. Die Kaiserin lernte Shakespeare durch die Eschenburgische Übersetzung kennen und machte ihn für ihr Volk nutzbar. Zur Erziehung des Volkes hatte sie ein Theater bauen lassen, für das sie 14 Ko-

mödien, zwei historische Stücke und mehrere Opern selbst schrieb. Vier Werke sind auf Shakespeare aufgebaut. Die Komödie «Wie gut es ist, einen Waschkorb und Wäsche zu haben» (1786) ist natürlich eine Bearbeitung der «Lustigen Weiber». Die historischen Dramen «Rurik» und «Oleg» lehnen sich an die Königsdramen, besonders «König Johann» und «Heinrich VIII.», an. Die Komödie «Der Verschwender» geht auf Shakespeares «Timon» zurück. Die Bearbeitungen sind frei, die Poesie und der Humor Shakespeares werden kaum wiedergegeben. Ihre Bedeutung liegt darin, daß in ihnen der französische Pseudoklassizismus überwunden wird, daß sie reales Leben, reale Personen auf die Bühne bringen.

Vom englischen Standpunkt aus schrieb Allardyce Nicoll über Shakespeare in Rußland (*The Times*, Russian Section, 28. Okt. 1916). Er behauptet sogar, daß Shakespeare auf russischen Theatern ebensoviel, aber liebevoller und künstlerischer als in Britannien gespielt werde, und wer eine vollendet schöne Aufführung vom «Sommernachtstraum» oder dem «Wintermärchen» sehen wolle, müsse nach «Petrograd» oder besser noch nach Moskau fahren.

Shakespeare und Ungarn.

«Shakespeare und die ungarische nationale Psyche» ist der Gegenstand eines Aufsatzes von Albert von Berzeviczy im achten Bande des *Magyar Shakespeare Tár*. Er setzt darin auseinander, inwiefern die Ungarn sich, mehr als viele andere gebildete Völker, ein Recht darauf erworben haben, Shakespeares Dichtung als unveräußerlichen Bestandteil ihrer Geisteswelt zu betrachten und sich in seinem Kultus durch keinerlei politische Stimmungen stören zu lassen. Die ganze Geschichte, Art und Natur der Shakespeare-Assimilierung bei ihnen zeige, daß Verständnis und Liebe für seine Dichtung in der nationalen Psyche Ungarns tief gegründet sei. Die ungarische Shakespeareliteratur wird heute von den Bibliographen auf etwa 1300 Werke geschätzt, unter denen die besten Schriftsteller der Nation vertreten sind. Seit beinahe drei Jahrzehnten ist eine vollständige metrische Shakespeareübertragung vorhanden, deren einzelne Stücke an Treue und Formvollendung gleichermaßen den Vergleich mit jeder Versübersetzung der Welt aushalten. Schon 1860 wurde eine organisierte literarische Gesellschaft zur Pflege des großen britischen Dichters ins Leben gerufen; einzelne seiner Stücke gingen in Ungarn früher in Szene als bei den meisten europäischen Völkern. Alles in allem sind von sämtlichen Shakespearedramen nur sieben nicht, d. h. nicht ganz, aufgeführt worden. Charakteristisch ist die Reihenfolge, in der sich die Eroberung Ungarns durch Shakespeare vollzog: nacheinander wurden die Bühne, das Publikum und die Literatur gewonnen. Die Eroberung der Bühne aber ging vielfach von der Provinz aus, bis schließlich das Pester Nationaltheater den auf dieser Basis entstandenen Shakespearekultus zum Werkzeug seiner eignen Entwicklung sowie der der nationalen Schauspielkunst machte. Stets hing die ungarische Schaubühne an dem reinen, wahren, unverfälschten, an dem ganzen Shakespeare, auch dann noch, als in andern Ländern Parodien, Verzerrungen, Verstümmelungen und Umwandlungen seiner Werke in Mode kamen. An Shakespeare bildete sich nicht nur die szenische Gestaltung, sondern auch die Theaterkritik und die Dramatik Ungarns. Gerade die Begeisterung der Dichter, in denen sich die nationale Psyche am treuesten verkörpert, erhärtet am glänzendsten, wie sehr das ungarische Volk die Dichtung

Shakespeares als seiner Seele nahestehend empfindet. Ludwig Kossuth übersetzt während seiner Gefangenschaft einen Teil des «Macbeth». Im Jahre 1848 vereinigen sich die drei größten Dichter Ungarns, Vörösmarty, Petöfi, Arany in der Aufgabe, Shakespeare für die ungarische Nation zu übertragen. Petöfi, der offen erklärt, daß er das englische Volk an sich nicht liebe — er sieht in ihm nur Egoisten, die «weder Gott noch Menschheit kennen, nur die eignen Taschen» . . — muß doch anerkennen, daß dieses Volk allergrößte Dichter, daß dieses Volk einen Shakespeare besitzt, den er in den schwärmerischsten Dithyramben feiert.

Zur Beantwortung der Frage, wie sich diese augenfällige Anziehung und Verwandtschaft zwischen der ungarischen nationalen Psyche und der Shakespeareschen Dichtung erklärt, hebt Berzeviczy einige Züge hervor, die charakteristische seelische Eigenschaften und Neigungen des Ungartums mit den eigensten Erscheinungen der poetischen Welt Shakespeares zu verknüpfen scheinen. Er erwähnt Shakespeares Verwendung von Motiven der Volkspoesie, die auch in der ungarischen Volksdichtung heimisch sind, wie die Feenwelt, den Zauber und die Hexen, den Geisterspuk und den Glauben an die Zeichen der Natur. Die Ähnlichkeit und Parallelität in der Entwicklung von ungarischer und englischer Geschichte, ungarischem und englischem Recht und mehr noch ungarischer und englischer Verfassung hat zur Folge, daß die Bilder, die Shakespeares Dramen aus der englischen Geschichte beleben, viele Seitenstücke in der mittelalterlichen Geschichte Ungarns finden. Besonders die kriegerische Art der Ungarn findet sich in Shakespeares Dramen wieder, die fast alle von einer einzigen Symphonie des Waffenklirrens begleitet werden. Auch der nicht immer von Hochmut freie Trotz, der in der magyarischen Natur mit Mut und Männlichkeit gepaart ist, erkennt sein Ebenbild in Gestalten wie Coriolan, Lear u. a. Diese im Rassencharakter wurzelnde Hartnäckigkeit hat großen Anteil an den häufigen Uneinigkeiten und Parteizwisten, deren Kampf sich durch die ganze ungarische Geschichte zieht und die andererseits eine der bevorzugten Triebkräfte der dramatischen Verwicklungen bei Shakespeare ist, deren Wut aber, besonders bei äußeren Angriffen, hinter den glühenden Patriotismus zurücktritt, der alsdann in den ungarischen Herzen mit elementarer Kraft aufflammt, dem aber auf der Bühne niemand herrlichere Worte verliehen hat als Shakespeare. Auch die mit dem ungarischen Patriotismus verbundene Freiheitsliebe findet bei dem britischen Dichter ihr Echo in dem Kampf gegen die Tyrannei, dessen Motive in kaum einer der Historien fehlen, in der mutigen Offenherzigkeit gegenüber der drohenden Macht und in dem freien moralischen Urteil, das auch den König als Menschen betrachtet und wertet. Der feste Grund der persönlichen Freiheit und Verantwortung, auf dem sich des Dichters Weltanschauung aufbaut, und seine damit verknüpfte tolerante Denkungsweise ist ein der ungarischen Psyche besonders sympathischer Zug. Dem hohen, vielleicht übermäßig großen Wert, den das öffentliche Leben Ungarns der Rednergabe, der dialektischen Geschicklichkeit, der Kunst der Überredung beimißt, entspricht bei Shakespeare die auffallende Tatsache, daß die Peripetien seiner Dramen oft durch wirksame rednerische Offenbarung hervorgerufen werden. Die rhetorische Wirkung als dramatisches Motiv hängt bei dem Dichter eng mit dem allgemeinen Charakter seiner Phraseologie zusammen, die zweifellos rhetorisch ist, manchmal zu Übertreibungen neigt und die großen Worte liebt. Und es ist nicht zu leugnen, daß

auch die ungarische Phraseologie Neigung zu dieser kraftvollen Übertreibung zeigt. Auch daß Shakespeare die großen Leidenschaften heraufbeschwört, ist eine Ursache seiner großen Volkstümlichkeit in Ungarn; dieses starke Pathos und seine offenherzige Aufrichtigkeit machen ihn der ungarischen Psyche sympathisch. Und schließlich ist es Shakespeares edle Auffassung von der Rolle der Frau und dem Verhältnis von Mann und Weib, das in demselben Maße, in dem es die Frau hervorhebt, sich der Auffassung nähert, die sich im nationalen Leben und der Rechtsentwicklung Ungarns wiederspiegelt.

«Deutschland ist Hamlet.»

Das Wort «Deutschland ist Hamlet» ist am bekanntesten aus Freiligraths Glaubensbekenntnis (1844). Nach R. M. Meyer war aber Ludwig Börne der erste, der die Selbsterkenntnis, mit der bereits die Romantiker im Hamletcharakter sich spiegelten, verallgemeinert hat (1818). Zwischen Börne und Freiligrath ist eine Lücke, die nach Carl Schreiber (*Publications of the Mod. Lang. Ass. of Am.* XXVIII 555ff.) Harro Harring ausfüllt, der in seinen «Fahrten eines Friesen von Rhonghar Jarr» seine Zeit kurzweg Hamlet taufte (1828). Harro Harring war selber ein typischer Hamlet. Ihm war Metternich die düstere Kamel-Wiesel-Wolke, die Deutschlands Freiheit beschattete und dem Dichter selbst die Sonne raubte.

Zur deutschen Shakespeare-Übersetzung.

Wertvolle Beobachtungen enthielten zwei Vorträge, die Albert Fries in der Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur über den Versstil Shakespeares und seiner Übersetzer hielt (*Berliner Tageblatt* 24. Mai 1916, *Norddeutsche Allgem. Ztg.* 28. Juli 1916). Nachdem er gewisse Eigentümlichkeiten des Shakespeareschen Versbaus auf einen starken Einfluß Senecas zurückgeführt und einige Gesetze des Shakespeareschen Stils mit zahlreichen Beispielen belegt hatte, kam er darauf zu sprechen, wie weit die deutschen Übersetzer Shakespeares Eigentümlichkeit nachgebildet hätten. Schlegel und die Seinen haben sich nachahmend so sehr in des Dichters einzelne Manieren eingelebt, daß diese im Deutschen manchmal auch da erscheinen, wo sie im Englischen nicht sichtbar sind. Und wiederum werden Schlegels Manieren von seinen Diadochen treulich kopiert. Lieblingsworte Schlegels sind «recht» am Versanfang, «zu nah' tun», «noch» statt «und nicht», auch als Anfang eines neuen Satzes; Archaismen wie «anmaßendlich, mühsamlich, benebst, hinfüro, jetzund, hochgepreist» usw. Anglisierend sind bei Schlegel-Tieck Wortstellungen wie: «ich will sein ein Muster aller Langmut», die volkstümliche, dem Namen vorangestellte Apposition: «Tölpel Ajax» (im Nominativ); die Bevorzugung der Tmesis. Um mit der englischen Kürze halbwegs Schritt zu halten, hilft sich Schlegel-Tieck oft mit Ellipse des Hilfsverbs im Nebensatz sowie durch verkürzten Hauptsatz, dem das pronominale Subjekt und das Prädikatsverb genommen ist; ferner durch Weglassung von Beiwörtern. Sehr eingehend werden die Vorzüge der vielbefehdeten «Macbeth»-Übersetzung Dorothea Tiecks dargelegt. Der Schillerschen fehlt das Verdichtete, Zusammengeknäuelte, seine Wortstellung ist oft nüchtern, der Tonfall Shakespeares ist nicht nachgeahmt. Schiller mengt zu viel schwächliche, unbedeutende Wörtchen ein.

Der Krieg.

Daß der Krieg in dem, was die Tagespresse über Shakespeare zu berichten und zu sagen hat, eine bedeutende Rolle spielt, ist selbstverständlich. Bei uns wenigstens. Wenn wir an Shakespeare denken, müssen wir auch an das Land denken, dem er entstammt. Je glühender unsere Bewunderung für den Dichter ist, um so tiefer empfinden wir den sich fortwährend noch erweiternden Riß, der uns von seinen Landsleuten trennt.

Nicht so natürlich scheint es, daß die Engländer, wenn sie von Shakespeare reden, so überaus häufig an uns denken müssen. Fast immer, wenn die Tageszeitungen ihn erwähnen, geschieht es mit einem Seitenhieb auf Deutschland. Und zwar sind es zwei Schlagwörter, die im politischen Teil mit Bezug auf uns dauernd wiederholt werden und die auch auf unser Verhältnis zu Shakespeare immer wieder angewendet werden: Organisation und Annexion. «Our enemies, the Germans», sagt die *Times* vom 20. März 1916, «who have, it is said, organized elaborate celebrations and suites of performances at Weimar, Berlin, and Prague under the auspices of Dr. Brandl and others, are in the habit of organizing centenaries with the special object of humiliating their neighbours.» Man gesteht uns wohl zu, daß wir an Shakespeare nützliche Kärrnerarbeit getan haben (*The Times*, 24. April 1915), das höchste Lob, das der Referent der neuen Auflage von S. Lees Shakespearebiographie für uns übrig hat, ist, daß wir Shakespeare organisiert haben (*The Times*, Literary Supplement 1915). Was darunter eigentlich zu verstehen ist, wird nicht gesagt.

Häufig aber begegnet die Anschuldigung (von der ich schon in der letzten Zeitschriftenschau vor zwei Jahren ein Beispiel gab), daß wir Shakespeare annektieren wollen. «The Germans have sought to annex Shakespeare, as they have sought to annex Dante, with the same arrogance and the same ill-success» (*The Times*, 24. April 1915). Auch hier ist es schwer zu verstehen, was sich die Engländer eigentlich unter unserer Annexion Shakespeares vorstellen. Die Häufigkeit aber, mit der dieser Vorwurf wiederkehrt, beweist, daß wirklich eine unüberbrückbare Kluft in dem gegenseitigen Verständnis der beiden Nationen vorhanden ist, wie sie sich auch in der geradezu hirnverbrannten Annahme zeigt, die der Stratforder Magistrat geäußert haben soll, daß nämlich die Shakespeareреliquien in des Dichters Geburtsstadt ganz besonders Ziele deutscher Vernichtungswut seien.

Ein besonders beliebtes Spiel ist es, Shakespearezitate, die sich auf irgendwelche blutigen Verbrechen beziehen, auf uns und besonders auf den Kaiser anzuwenden. Was in dieser Weise geleistet wird, entzieht sich der Wiedergabe. Eine Zeitlang erschienen solche Zitate in der *Times* unter der Überschrift «Sors Shakespeareana». Einem Zitate aus «König Johann» (das übrigens nicht gegen Deutschland angewendet wurde), fügte Israel Zangwill die bitteren Worte hinzu: «It is the 'sors' of Shakespeare himself, however, that should move us most. These superbly dramatic plays, so suited to exalt the national spirit in war-time, are played — in Germany!» (*The Times*, 29. Juli 1916.)

Wehe dem, der es wagt, einmal etwas wie eine Anerkennung deutscher Bemühung auf dem Shakespearegebiet zu äußern. Ihm ergeht es, wie dem verdienten William Poel, der in einer Vorlesung vor der Royal Society of Arts die Gründung der Berliner Volksbühne rühmte und an die Tatsache, daß Shake-

speare in Deutschland als der größte Dramatiker anerkannt sei, die Frage knüpfte, warum er das nicht auch in seiner eignen Heimat wäre. Der Präsident, Sir Squire Bancroft, sagte darauf, wie die *Times* vom 4. März 1915 mitteilt, er fühle sich ein wenig überfüttert mit Anspielungen auf Deutschland und sei nicht aufgelegt, noch einen Gedanken an die «Kultur» jenes Landes zu verschwenden, ehe England nicht seinen Fuß dem Militarismus auf den Nacken gesetzt habe.

Auch Schauspieler ließen sich zu den unsinnigsten Äußerungen hinreißen. Sir Herbert Tree vergalt die ihm einst in Berlin erwiesene Gastfreundschaft mit einer rohen Beschimpfung unseres Kaisers (*The Times*, 22. Oktober 1915). Benson sagte nach einer «Caesar»-Aufführung in Stratford, seiner Meinung nach hielte die deutsche «idea of conquest» keinen Vergleich aus mit der römischen. Die römische war edelmütig und vornehmer Art, und so habe Shakespeare sie dargestellt. Auf einer Fahrt durch die Kolonien hatte Benson festgestellt, daß der Shakespearegeist mehr oder weniger überall existiere, wo sich Engländer niedergelassen hätten. Dieser Geist sei aber nach seinem Urteil die Antithese des unfruchtbaren deutschen Intellektualismus (*The Times*, 20. April 1915).

Daß Gelehrte wie Sidney Lee oder Mrs. C. C. Stopes in ihren Ansprachen und Aufsätzen, bei aller patriotischen Wärme, von solchen Geschmacklosigkeiten sich fernhielten, soll gerne hervorgehoben werden (vgl. *The Times*, 5. Mai 1915). Übrigens erwähnte Lee bei einer Geschichtslehrer-Versammlung in der Lateinschule zu Stratford, daß der Fliegerleutnant Warneford, dem es gelungen war, einen Zeppelin herunterzuschießen und der bald darauf selbst den Tod gefunden hatte, jene Schule besucht habe (*The Times*, 3. August 1915).

Wie bei uns, hat natürlich auch in England Shakespeares eigene Stellung zum Kriege wiederholt zu Betrachtungen angeregt.

Ein Aufsatz von Charlotte C. Stopes (*The Fortnightly Review* N. S. XCVII, Juni 1915) sucht eine Antwort zu geben auf die Fragen: Was konnte Shakespeare vom Kriege wissen und wie verwandte er sein Wissen? Quellen für Shakespeares Kenntnisse vom Kriege waren die mündliche Tradition des Landes und seiner Familie, der spanische Krieg mit der Armada, an dem er vielleicht teilnahm — seine Beherrschung marinetechnischer Ausdrücke könnte dafür sprechen; vielleicht diente er unter William Harvey, dem Mr. W. H. der Sonette nach Mrs. Stopes —, die irische Expedition von Essex. Außerdem gab es über den Krieg manches zu lesen. Besonders die Belagerung von Antwerpen spielte eine große Rolle in der Kriegsliteratur der Zeit. Shakespeare selber sah, nach seinen Werken zu urteilen, den Krieg als natürliches und notwendiges Mittel an, Streitigkeiten zu schlichten. Vorbereitung zum Kriege gehörte zur Erziehung eines edlen Jünglings. Der Krieg war der Atem Gottes.

In einem andern Artikel der *Fortnightly Review* N. S. XCVII 113ff. entwickelt Arthur Waugh aus der Galerie Shakespearescher Heldengestalten Stufe für Stufe das Ideal des Kriegercharakters. Von dem tapferen Faulconbridge, dem einfachen, natürlichen Führer in seiner elementarsten Form, steigt es über den idealistischen Heißsporn, der den Geist des mittelalterlichen Rittertums in sich verkörpert, hinan zum Prinzen Heinz, den Selbsterkenntnis und Selbstbeherrschung zur Demut führen, um schließlich in dem sich selbst opfernden Marcus Brutus, der nicht von Beruf Soldat ist, es aber aus Pflicht-

gefühl auf den Ruf der Ehre wird (darin steht er dem heutigen Engländer besonders nahe!), den höchsten Gipfel wahren Kriegertums zu erreichen.

Eine Zusammenstellung von Shakespearestellen durch J. E. G. de Montmorency (*Contemporary Review* CVIII 385ff., Sept. 1915) ergibt, daß die Einschätzung der Seemacht bei Shakespeare ständig wächst und besonders in «Antonius und Kleopatra» ihren Ausdruck findet.

In Deutschland hat die Behandlung des Themas durch Rudolf Brotaneks Festrede weite Verbreitung gefunden (vgl. u. a. *Tägliche Rundschau* 1916, Unterhaltungsbeilage 97; *Dresdner Nachrichten* 113; *Neue Züricher Ztg.* 657).

Aber auch sonst zeigen die Shakespearebetrachtungen deutscher Zeitungen und Zeitschriften den Einfluß des Krieges und kommt die feindliche Stimmung gegen die Heimat des Dichters, ja gegen ihn selber zum Ausdruck. Zum Beispiel, wenn Magda Lufft in einem Feuilleton der *Münch. Allgemeinen Zeitung* vom 28. Aug. 1915 auseinandersetzt, wie für sie die Gestalt des Jago, die ihr bis dahin als eine Unmöglichkeit, eine Ungeheuerlichkeit erschienen war, mit einem Schlage das lebendigste Leben gewann, als ihr durch den Krieg die Erkenntnis aufging, daß Jago — England sei. Seine Beweggründe sind Ehrgeiz und Neid. Er spielt alle gegen alle aus, für seine Zwecke usw. Oder wenn K. Illing im *Deutschen Philologen-Blatt* vom 12. Mai 1915 betont, daß auch Shakespeare die sittlichen Mängel anhaften, die wir heute bei seinem Volke so verhängnisvoll wirksam sehen. Auch Shakespeare scheut sich nicht, die geschichtliche Wahrheit gröblich zu verletzten, wenn es sich darum handelt, den Ruhm der Engländer zu erhöhen und andere Nationen in den Augen seiner Landsleute herabzusetzen. Als Beweis wird die Verunglimpfung des Erzherzogs von Österreich in «König Johann» angeführt, an der schon früher Wildenbruch (vgl. Sh.-Jhrb. LI 241) Anstoß genommen hatte. «Mag also Shakespeare der größte Dramatiker sein, der gelebt hat, ein wahrhaft großer Mensch ist er nicht, denn der ist auch ein wahrhaft guter Mensch. Kein Lügner und Verleumder.» Diesem weit übers Ziel hinausschießenden Angriff trat in derselben Zeitschrift (in der Nummer vom 20. Oktober 1915) H. Schucht mit Wärme entgegen. Er wies auf die bekannte Tatsache hin, daß Shakespeare mit geschichtlichen und geographischen Angaben schrankenlos waltet, und daß er nicht «nur Engländer» war, sondern auch einen offnen Blick hatte für englische Fehler. «Für uns bleibt der Brite eine der tiefsten und erfrischendsten Quellen echter Bildung.» — Ja sogar in den stillen Hafen wissenschaftlicher Kritik dringen bisweilen die erregten Wogen des Weltkriegs, so in H. Conrads Besprechung der Briggsschen Ausgabe von Marlowes «Edward II» (*Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht* XIV 313f.), wo gegen die Unwahrhaftigkeit mancher Vertreter der englischen Wissenschaft im allgemeinen und Fleays im besonderen zu Felde gezogen wird und wo als schützender Schild gegen derartige wissenschaftliche Unehrlichkeit unser herrlicher Militarismus gepriesen wird. «Denn was ist Militarismus anders als die durchdringende Betrachtung der vorliegenden Dinge und Verhältnisse in ihren Einzelheiten und, wenn wir ihr Wesen mit allen Mängeln erkannt haben, das Arbeiten an ihrer Vervollkommnung und — die Hauptsache — rücksichtslose Hingabe der Person an die Sache als das alleinige Ziel eines lebenswerten Lebens. . . . . Denn — darin hat der große Schotte Carlyle, dessen Seele so deutsch war wie die unsere, recht — Soldaten sollen wir Männer

alle sein, ausharren auf dem Posten, den unser oberster Befehlshaber uns zugewiesen hat, und unsere Pflicht tun bis zum letzten Atemzuge.»

Besonders häufig kehren naturgemäß Untersuchungen wieder, die danach fragen, inwiefern wir von «unserm» Shakespeare, von einem «deutschen» Shakespeare reden können. Als ein Beispiel ruhiger, gerechter Abwägung bietet sich Max J. Wolffs Aufsatz über «Shakespeare in England und Deutschland» (*Internationale Monatsschrift* X 363ff.) dar, in dem die Vorzüge und die Fehler deutscher und englischer Shakespeareforschung unbefangen gewürdigt werden und die Untersuchung des Einflusses, den Shakespeare heute in beiden Ländern auf das Volk selbst, auf die große Masse des Publikums, ausübt, zu folgender Erkenntnis des grundlegenden Unterschiedes in des Dichters Stellung in England und Deutschland gelangt: «Dort gehört er, so laut und aufrichtig man ihn auch preisen mag, der Vergangenheit an, er ist der überlebende Zeuge einer einstigen Herrlichkeit, ein gesicherter Besitz, auf den man mit vollem Rechte stolz ist; wir Deutschen dagegen streben noch immer zu Shakespeare hin, wir versuchen seit anderthalb Jahrhunderten mit der gleichen Inbrunst, aber stets auf neuen Bahnen, ihn uns zu eigen zu machen, er ist ein Ziel, dessen Erreichung noch in der Ferne liegt. Er bedeutet für uns die Zukunft.»

Die Dreihundertjahrfeier.

Auch die umfangreiche Literatur, mit der die dreihundertste Wiederkehr von Shakespeares Todestag gefeiert wurde, stand zum großen Teil unter dem Zeichen «Shakespeare in Deutschland», wobei allerdings hin und wieder der journalistischen Pointe zuliebe des Dichters Heimat recht schlecht wegkam. «Nicht von seinem Vaterlande, sondern von Deutschland ist Shakespeares Weltruhm ausgegangen», führte Heinz Amelung in der *Weimarischen Zeitung* 96 vom 23. April 1916 aus. «Shakespeare wurde in England gefunden — entdeckt hat man ihn in Deutschland», schrieb Alfred Klaar in der *Vossischen Zeitung* vom 20. April 1916.

Eingehend begründet Houston Stewart Chamberlain Shakespeares Sonderstellung in Deutschland (*Tägliche Rundschau*, Unterhaltungsbeilage 95 vom 22. April 1916). Er betont die Merkwürdigkeit, daß die weitaus bedeutendste aller englischen Erscheinungen auf geistigem Gebiet einzig und allein von englisch und deutsch Redenden geschätzt wird; der übrigen Welt bleibt sie unzugänglich. Die fable convenue will, daß Shakespeare in England wenig geschätzt und später ganz vergessen gewesen sei, und erst Lessing habe ihn wieder ans Licht gezogen. Die Überlegenheit Deutschlands beruht auf der Tatsache, daß in den Ländern deutscher Zunge der Bühnendichter auf der Bühne so frisch und beständig lebt, als sei er von gestern; daß trotz vieler feiner Geister England keinen Mann hervorgebracht hat von der geistigen Flügelweite und der schöpferischen Vollkraft eines Herder, eines Goethe, eines Wagner, und diesen Männern verdanken wir es, daß die Auffassung von der Eigenart und von der weltgeschichtlichen Bedeutung Shakespeares in Deutschland eine Höhe erreicht hat, gegen welche die englische Einschätzung uns unzulänglich erscheint.

H. Landsberg fragt im *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 19. April 1916: «Wo ist von dem 'Merry old England', das zu Shakespeares Zeiten seinem Spiel zujauchzte, noch eine Spur in dem heutigen England zu finden? Die Menschen

sind prosaischer, egoistischer, die Herzen kälter geworden. Shakespeares Landsleute haben sich aus seinen geistigen Bahnen entfernt, wir sind in dieselben hineingetreten. Wir haben uns Shakespeare erobert, er ist unser, er ist deutschnational geworden.»

Vielleicht haben wir Shakespeare ein wenig zu sehr als den unsrigen betrachtet, meint dagegen Wilhelm Dibelius (*Leipziger Illustrierte Ztg.* 3798), haben in ihm den romantischen, lyrischen deutschen Dichter gesehen, den nur ein seltsamer Zufall in Britannien leben und dichten ließ. Von diesem Bilde hat die neuere Forschung sich immer weiter entfernt. Immer deutlicher erkennen wir heute das Nichtdeutsche, ausgesprochen Englische in Shakespeares Wesen, und der Krieg wird mit dazu beitragen, manchem Anhänger älterer Vorstellungen die Augen zu öffnen. Seine Ethik ist rein praktisch. Stilles Verzeihen menschlicher Schwäche, Zurückgezogenheit ohne Haß und gelegentlich befreiendes Lachen scheint schließlich für ihn die letzte Lösung der praktisch-ethischen Fragen zu sein. Aber eigentlich immer denkt er praktisch, sucht sich echt englisch mit den Dingen irgendwie abzufinden, ohne sie etwa in der Art von Goethe und Schiller tiefer zu durchdenken. Überall ist er der patriotische Engländer, aber irgendeine tiefere Begründung des Patriotismus suchen wir bei ihm vergebens. Auch die ethischen Erwägungen eines Hamlet sind rein praktische Fragen: Lebensüberdruß, Vorsehung, Pflichterfüllung. Welche Welt trennt diesen Engländer von den Glaubenskämpfern und Individualisten des gleichzeitigen Deutschlands. Aber wir empfinden in ihm etwas von der gemeinsamen tiefen germanischen Art, die Engländern und Deutschen gemeinsam ist und die auch nach dem Kriege wieder wirksam werden wird. Germanisch ist an ihm die Ehrlichkeit, mit der bei ihm das Innerliche, die Seele, der Gedanke doch immer Herr werden über die bloße Form. Etwas Germanisch-Innerliches steckt in seiner Sprachgewalt. Germanisch ist die Innerlichkeit, wenn seine Sonette einen leidenschaftlichen Konflikt wiederspiegeln, den der Dichter in seiner ganzen Schwere durchgekostet hat, so wenig sich über die näheren Umstände heute etwas Sicheres sagen läßt. Germanisch das Drängen auf alles Echte und Wahre. Und der Mut, den Dingen ins Auge zu sehen, eine Sache bis zu ihren unerbittlichen letzten Folgerungen durchzudenken.

Folgendes Gleichnis brachte Raoul Auernheimer in seiner Shakespeare-rede (*Neue Freie Presse* vom 4. Mai 1916). Die höchsten Gebirge, so lehrt uns die Geologie, stammen aus den tiefsten Tiefen der Erde, deren Urgestein sie, alle späteren Schichtungen durchbrechend, bis zur Himmelsnähe emportragen. So mag es auch mit den höchsten Gipfeln der Menschheit bestellt sein in bezug auf den Wesensgrund, worauf sie ruhen; so ist es sicher mit Shakespeare. Der große Dramatiker ist kein Deutscher, wenngleich er das Ehrenbürgerrecht in Deutschland seit Jahrhunderten besitzt. Er ist auch kein Engländer schlechthin, wenngleich in England geboren. Sondern er gehört im Grunde genommen beiden Nationen zusammen an, er ist germanisches Urgestein, ebenso deutsch als englisch.

Was die deutsche Wissenschaft an Shakespeare geleistet hat, hebt Arnold Schröer (*Kölnische Zeitung* 416 vom 23. April 1916; *Deutsche Stimmen* vom 10. April 1916) hervor. Er erinnert an Delius' Shakespeareausgabe, an Alex. Schmidts Lexikon, an die Grammatik von Franz und an die Tätigkeit der Shakespeare-Gesellschaft, ohne dabei zu vergessen, daß die Engländer

uns in der wissenschaftlichen Erforschung von Shakespeares Leben und Werken lange vorangegangen sind und viel Material gefördert haben, wobei die beste Arbeit in der Regel der Privatinitiative entsprang (Furnivall!).

Das berühmte Wort «Hamlet ist Deutschland» gilt noch heute, meint mit Joseph Schick Bernhard Fehr in seinem Gedächtnisblatt (*Westermanns Monatshefte* 60. Jahrg. S. 348ff.). Denn wir dürfen über Hamlet dem Träumer nicht Hamlet den Helden von hehrer Art vergessen. Er ist nicht nur das träumerische, romantische, er ist auch das aufstrebende, starke Deutschland der heutigen großen Zeit.

Über den «lebendigen Shakespeare» schreibt Julius Bab (u. a. *Berliner Börsen-Zeitung* 181 vom 16. April 1916): «Shakespeare hat keine Philosophie, kein System und im Sinne irgendeines Dogmas auch keine Religion. Seine Religion ist die des Dramatikers: Der Mensch ist ein Wunder, und wer sich in die grenzenlosen Wunder der redenden und handelnden, kämpfenden und leidenden Menschenseele versenkt, der erfährt von der Welt und ihren Gesetzen so viel, wie wir Menschen überhaupt erfahren können. Durch diese grenzenlose Begeisterung für den Menschen ist Shakespeare der größte oder besser der erste und eigentlichste Dramatiker der Welt geworden. Denn der Sinn der dramatischen Form ist es ja, daß einem Dichter alles andre auf der Welt neben dem Schauspiel des sich aussprechenden und auswirkenden Menschen so sekundär scheint, daß er auf jede Möglichkeit, mit dem unmittelbaren Gesang oder der alles umgreifenden Schilderung sein Weltgefühl auszudrücken, verzichtet und völlig hinter dem Spiel miteinander redender Menschengestalten zurücktritt. Von Shakespeares Welt lebt in Wahrheit nichts als der Mensch. Aber das größte des Shakespeareschen Werkes ist es vielleicht gerade, wie dieser größte Dramatiker, der doch ganz vom gesprochenen Menschenwort lebt, doch zugleich die ganze Natur umgestaltet. Bei keinem Dichter der Welt lebt die 'tote' Natur stärker als bei Shakespeare, aber sie lebt nur, weil sie die Seele der Menschen wiederstrahlt, die in ihr wandeln.»

Auf die Vorzüge und Mängel der Schaffensart Shakespeares, der seine Dramen im Drang des Augenblicks aufs Papier warf, ohne eine Zeile zu streichen, mit steter Rücksicht auf seine Bühne und sein Publikum, wird in der *Kölnischen Zeitung*, Lit.-Beil. 416, verwiesen: Blutvolles Leben einerseits, Schwächen und Lücken im Aufbau andrerseits. Heinrich Simon führt in der *Frankfurter Ztg.* 113 aus: Weil der Gegenstand von Shakespeares Kunst das Leben und sein Held, der Mensch, ist, weil er ganz Inhalt ist, tritt die Form bei ihm zurück im Vergleich zu jeder andern Dramatik, die die Dinge zuspitzt und künstlich zusammenschiebt, weil sie dem höheren Sinn, der künstlerischen Absicht oder der «Moral» dienen sollen. Shakespeare legt das Leben hin, so lang es ist und schreitet es ab, bald langsam und gemessen, bald springend, manchmal rasend. Aus der Vielheit der Charaktere Shakespeares ergibt sich eine einzige, große, herrliche Einheit: das Vollmenschentum, das in unserem eigenen chaotischen Innern als Anlage liegt, meint Hans Franck (*Weser-Zeitung* 24980). Romain Rolland (*Neue Zürcher Zeitung* 616, 620 nach dem englischen «Book of Homage») rühmt die einzigartige Wohltat, die man bei der Lektüre Shakespeares empfindet: die Gabe des allgemeinen Mitgefühls, einer durchdringenden Menschlichkeit, die bewirkt, daß man die Seelen der anderen empfindet wie die eigene Seele.

Die Schauspieler kommen in Adolf Winds (*Berliner Tageblatt*, Zeitgeist 16, 17. April 1916) zu Worte: «Man hat die Frage aufgeworfen, wie Schiller modern zu spielen ist. Das erübrigt sich bei Shakespeare. Ihm gegenüber gibt es keine alte und neue Schauspielkunst. Er erzieht den Schauspieler zur Natur, an ihm erprobt sich der Meister. Die Werke Shakespeares sind nicht nur für die Bühne, sie sind auf der Bühne geboren. Darum trotzen auch die Schauspieler der Bacontheorie und nehmen den Dichter als ihren erlauchten Kollegen unmittelbar in Anspruch.»

Paul Wittko (*Stuttgarter Neues Tageblatt* 206) empfiehlt aus Anlaß des Gedenktages bei heutigen Shakespeareaufführungen nicht nur die primitive Bühne, sondern auch den Darstellungsstil der Schauspieler Shakespeares nachzuahmen, wobei er annimmt, daß die Künstler des Globe-Theaters weit mehr Erzähler, Rezitatoren der Dramen als das Leben nachahmende Darsteller waren. Diese Art von Darstellungsstil würde das Blendwerk der Szene völlig überflüssig machen.

Das Zusammenfallen des Shakespeareschen Todestages mit dem des großen spanischen Dichters Cervantes ist in den Erinnerungsartikeln ausgiebig verwertet worden. Um einige solcher Artikel zu erwähnen, so sieht Karl Strecker (*Tägliche Rundschau*, Unterh.-Beil. vom 20. April 1916) das merkwürdigste Zeichen der Brüderlichkeit im Geiste, die beide Dichter verbindet, in der völligen Übereinstimmung in jener ebenso bedeutenden wie schwierig zu bestimmenden Erscheinung, für die gerade um 1600 das Wort «Humor» auftauchte, ein Wort, das wir heute in all seinen Spiegelungen zu verstehen meinen, das wir gerade durch Cervantes und Shakespeare in höchster Bedeutung erfüllt sehen. Engelbert Pernerstorfer (*Berliner Tageblatt* 209, 23. April 1916) hofft, daß, wenn auch unser Volk in Zukunft nicht mehr der Hamlet der Nationen sein wird und wenn es auch nicht mehr in halb rührender und halb lächerlicher Donquichoterie die fremde Welt gar so unwirklich ansehen wird, daß doch unter uns nicht die grüblerischen und tiefsinnigen Hamlets und nicht die schwärmerischen und ritterlichen Donquichotes fehlen werden — eine Hoffnung, die in ähnlicher Weise auch Jakob Overmans in seinem Artikel «Hamlet, Don Quijote, Deutschland» (*Stimmen der Zeit* 91, 38ff.) zum Ausdruck bringt.

«Man hört aus vielen Stimmen über Shakespeare einen Klang», sagt mit Recht das *Literarische Echo* (1. Juni 1916) bei seiner Übersicht über die Gedenktagsliteratur. Die vorstehenden Auszüge, die das vorhandene Material bei weitem nicht erschöpfen, sind ein Beweis dafür, mit welcher Einhelligkeit Deutschland den Tag begangen hat, von dem wir noch vor drei Jahren hoffen durften, daß er mit einer gemeinsamen Huldigung den ganzen Erdball umfassen werde. Und dasselbe Zeugnis legten auch die Veranstaltungen der Theater und die Weimarer Tagung ab, wenn sie auch dem Ernst der Zeit entsprechend nicht an den äußeren Glanz der Feier von 1914 heranreichten.

In England scheint man lange geschwankt zu haben, ob und wie man den Gedenktag feiern solle. Bernard Shaw schrieb auf eine Anfrage der *Westminster-Gazette*: «Ich meine, wir sollten vielleicht die Dreihundertjahrfeier für Shakespeare lieber Berlin überlassen. Wir haben mehrere Jahre mit dem Versuch verschwendet, unsere einheimische Kultur für die Gründung eines Nationaltheaters als Denkmal für Shakespeare zu erwärmen. Das einzige nennenswerte

Ergebnis war der Ankauf eines Bauplatzes durch einen gebildeten Deutschen und die vollständige Weigerung unserer steinreichen Vertreter britischer Kultur, einen einzigen Ziegelstein zu dem geplanten Bau beizutragen. Da sollten wir uns lieber nicht dadurch lächerlich machen, daß wir eine Bewunderung für Shakespeare und seine Kunst heucheln, die wir nicht empfinden. Eine offen eingestandene Gleichgültigkeit gegen Shakespeare ist keine Schande; eine Sport- und Handelszivilisation hat dasselbe Recht, ihre Helden zu feiern, wie eine künstlerische; aber wenn eine Sport- und Handelszivilisation einen Helden der Kunst im Geiste reinen Schwindels feiert, so ist das widerlich.»

Erst Anfang Februar 1916 trat der im Juli 1914 gewählte Festausschuß mit einem Programm hervor, das die Billigung des Königs gefunden hatte. Da der 23. April auf den Ostertag fiel und außerdem der 23. April neuen Stils mit demselben Tage alten Stils nicht übereinstimmt, verlegte man die eigentliche Feier auf den 3. Mai. Sonntag, den 30. April, sollte zum Shakespearesonntag erklärt und an diesem Tage das Fest durch Gottesdienste eingeleitet werden. Am 1. Mai sollte der Ministerpräsident in einer öffentlichen Sitzung im Mansion House über Shakespeare sprechen, am 2. die Aufführung eines Shakespeareschen Dramas durch die ersten Schauspieler des Landes stattfinden, und am 3. Mai sollte Shakespeares in den Schulen und Universitäten des Landes gedacht werden. An demselben Tage sollte auch die jährlich stattfindende Shakespearevorlesung in der Britischen Akademie von Dr. J. W. Mackail gehalten werden. Mit einer Festvorstellung in Stratford sollte das Fest am 5. Mai zum Abschluß gebracht werden. Um der Nachwelt ein würdiges Zeugnis von der Verehrung, die die englischsprechenden Völker, ihre Verbündeten und die Neutralen für Shakespeare hegen, zu überliefern, wurde ein «Huldigungsbuch» mit Beiträgen der berühmtesten Schriftsteller des In- und Auslandes (mit Ausnahme natürlich der Zentralländer) vorbereitet. Dieses Programm scheint auch im wesentlichen eingehalten worden zu sein. Den Höhepunkt des Festes bildete der feierliche Ritterschlag, den der König nach der Londoner Festvorstellung dem bekannten Mr. F. R. Benson, dem Darsteller des Julius Caesar, mit einem Theaterdegen erteilte. Daß die Versammlung im Mansion House nicht ohne Seitenhiebe auf die Deutschen vorüberging, sei wenigstens erwähnt. Nicht uninteressant ist der Depeschenwechsel, der zwischen dem französischen Präsidenten und dem König stattfand. Da sich an die in deutschen Blättern wiedergegebene ungenaue Übersetzung mehrfach nicht ganz treffende Erörterungen angeknüpft haben (z. B. in der *Germania* vom 10. Mai), sei der Wortlaut hier nach der *Times* vom 3. Mai 1916 mitgeteilt. Poincaré telegraphierte:

«At the moment when, under the patronage of your Majesty, the tercentenary of the death of Shakespeare is being celebrated, France does not remain indifferent towards this great literary manifestation. It is not only because the genius of Shakespeare belongs to the whole of humanity that we associate ourselves with the solemn homage paid to his memory by his countrymen; it is also because in the more English portions of his universal work we love to hear from the depths of the past a voice that makes us familiar with the eternal soul of a people that is our friend.»

Der König erwiderte:

«I greatly appreciate, M. le Président, the words with which you assure me that the heart of the French nation is in sympathy with me and my people

at the moment when we are celebrating the memory of Shakespeare. May the imperishable works of his immortal genius be an inspiring influence destined to preserve for ever the close friendship existing between our two countries.»

Über die Stratforder Shakespearefeier brachte die *Neue Zürcher Zeitung* vom 20. Juni 1916 einen ausführlichen Bericht. Der neubetitelte Sir Frank Benson bildete natürlich den Mittelpunkt des Festes, in dessen Verlauf auch Marie Corelli einen Vortrag über Shakespeares Schulleben in Stratford hielt.

In Amerika wurde die Dreihundertjahrfeier in allergrößtem Maßstabe vorbereitet. Die *Post* vom 13. Mai 1916 schreibt darüber:

«Da man bei dieser Gelegenheit nicht hinter dem alten, an Traditionen reichen Europa zurückstehen wollte, ging man mit einer Propaganda und einem Aufwande zu Werke, die womöglich die amerikanische Verherrlichung Shakespeares über sämtliche Feiern in der übrigen Welt stellen sollten.

«Vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean wurden die verschiedensten Festlichkeiten, Aufführungen und Umzüge vorbereitet. Die Arbeiten waren stellenweise bereits seit Monaten im Gange. So begann die bekannte Columbia-Universität schon im November vorigen Jahres mit den Sitzungen ihres Festkomitees. Die führende Stellung sicherte sich selbstverständlich New York durch die Inszenierung eines Festzuges mit einer großartigen Aufführung im Freien, die alles, was bisher in offener Arena dargeboten wurde, in den Schatten stellen sollte. Malerei, Sprechkunst und Musik sollen die Rieseneinnahme sichern, von der man sich nachgerade Phantastisches erhofft. Tausende von Leuten der verschiedensten Berufe und Künste wurden in den Dienst dieses Unternehmens gestellt, und viele Wochen hindurch wurde das Studium der Shakespeareschen Zeit eifrigst betrieben, damit keine kultur- oder kunsthistorischen Fehler in der Herstellung der Kostüme unterliefen. Diese Neuyorker Festaufführung wird dadurch zu einer nationalen Feier erhoben, daß sie eine Gastspielreise durch die wichtigsten Städte der Vereinigten Staaten antritt, nachdem sie in Manhattan genügend bewundert wurde. Neben den Solisten sind nicht weniger als 2000 Mitwirkende in verschiedener Weise beschäftigt, als Gesangchor, als Statisten usw. Die plötzliche Shakespearebegeisterung hat einen solchen Umfang angenommen, daß man selbst die farbige Bevölkerung in die Feierlichkeiten einbezieht. Natürlich unterließen es die Engländer nicht, bei diesem Anlasse die Sympathien zu betonen, die das alte England mit dem jungen Amerika verbinden müßten, und die von Londoner Schauspielern veranstalteten Shakespeareaufführungen waren nicht immer völlig von politischer Propaganda zu trennen. Am meisten machte der Direktor des Londoner His Majesty's Theater, der seit vielen Wochen mit seinem Ensemble in Amerika tätig ist, von sich reden. Als ein besonderes Kuriosum sei noch das Auftreten der englischen Gäste unter Tree im Lafayette-Theater zu Harlem erwähnt. Da Harlem bereits zu den sogenannten farbigen Distrikten gehört, war das Theater fast ausschließlich von Negern besucht, die der Aufführung des Shakespeareschen «Othello» mit um so größerer Sachkenntnis folgten, als der edle Mohr von einem leibhaftigen Schwarzen dargestellt wurde.»

Über eine norwegische Feier heißt es im *Hannov. Korrespondenten* vom 6. Mai 1916: «In der Universität Christiania fand eine Shakespearefestlichkeit statt, die mit Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouverture eröffnet wurde. Das Königspaar, die Regierung und die gesamte fremde Diplomatie waren

zum erstenmal seit Kriegsausbruch erschienen. Zu der Galavorstellung des Nationaltheaters erschienen ebenfalls der Hof und die Regierung, auch die deutsche und die britische Gesandtschaft waren zugegen; die russische und die französische Gesandtschaft glänzten jedoch durch Abwesenheit.»

Und das *Hamburger Fremdenblatt* vom 3. Juni 1916 teilt mit: «Auch in Island, der alten Heimat der Sage, ist der 300. Geburtstag Shakespeares nicht unbeachtet vorübergegangen. Der große Dramatiker besitzt auch hier, wo ja die Liebe zur Dichtung so tief ins Volk gedrungen ist, begeisterte Verehrer, und unter diesen steht an erster Stelle der Veteran der isländischen Dichter, Matthias Jochumsson, der in ganz Skandinavien als der angesehenste Vertreter der altnordischen Überlieferungen in Island gilt. Jochumsson, dessen Übersetzung des 'Hamlet' ins Isländische klassische Geltung besitzt, hat ein Huldigungsgedicht an Shakespeare in der Form und Sprache der alten Sagas verfaßt und preist darin die weltverbindende Macht der großen Dichtung.»

Die Erhöhung der Herstellungskosten hat uns zu einer Verminderung des Umfanges des Shakespeare-Jahrbuches genötigt, so daß es in diesem Jahre leider nicht möglich war, die übliche Bücherschau und die dramaturgische Rundschau zu bringen. Beides wird aber im nächsten Jahre zusammen mit dem Schluß der Shakespeare-Bibliographie nachgeliefert werden.

Die Schriftleitung.

Shakespeare-Bibliographie

1914—1916.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Professor **Dr. Hans Daffis,**

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG.

Die vorliegende Bibliographie hat mit ganz besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt und ist sich ihrer Unvollständigkeit bewußt. Der Bearbeiter, den der Heeresdienst fast zwei Jahre jeder Möglichkeit des Sammelns beraubte, hat bei dem Versuch, die Literatur der letzten drei Jahre zu verzeichnen, notgedrungen weit häufiger, als es sonst der Fall war, aus zweiter Hand schöpfen müssen. Die vereinfachte Form der Registrierung, die schon in der Bibliographie für 1913 angewandt wurde und sich anscheinend bewährt hat, ist beibehalten worden. Dankbar gedenke ich der Hilfe, die mir die Zusammenstellungen im «Literarischen Echo» gewährten. Auf Wunsch der Redaktion des «Jahrbuchs» wurde die eigentliche Sammelarbeit bereits Mitte Oktober 1916 abgebrochen, um die durch die Zeitverhältnisse außerordentlich erschwerte Drucklegung möglichst früh beginnen zu können. Auch in dieser Hinsicht mußte also die Bibliographie notgedrungen Fragment bleiben. Willkommene Hilfe boten bei der letzten Durchsicht die Sammlungen des englischen Seminars der Berliner Universität.

Abkürzungen.

Archiv	= Archiv für das Studium der Neueren Sprachen.
DLZ.	= Deutsche Literaturzeitung.
Jb.	= Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Litbl.	= Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
Lit. Ztbl.	= Literarisches Zentralblatt.
Sh.	= Skakespeare.
Zs.	= Zeitschrift.

I. GESAMTAUSGABEN [1])

[in Original und Übersetzung]

7305 *The Arden Shakespeare.* General Editor: W. J. Craig and R. H. Case. London: Methuen & Co., Ltd.
1914: As You Like It. Edited by J. W. Holme. XL, 119 S. — King Henry the Fourth. P. 1. Rez. Jb. 50, 179—80. (M. Förster.)

7306 *Bankside Acting Edition* for Schools. London: Gardner.
1914: A Midsummer Nights Dream. — The Merchant of Venice. — King Richard the Second. — Edited by F. J. H. Darton.

7307 *Carmelite Shakespeare.* London: Marshall.
1915: Julius Caesar. — The Merchant of Venice. — Schoolmanual of Sh.

7308 *The Granta Shakespeare.* Cambridge: University Press.
1915: King Henry IV. P. 2.

7309 *Indian Edition.* London: Milford.
1914: As You Like It.

7310 *Oxford Plain Text.* Oxford: Clarendon Press.
1914: King Henry the Fourth. 1st and 2nd Parts. — The Life and Death of King John. — The Life of King Henry the Eighth. — Much Ado about Nothing. — The Life of King Henry the Fifth. — 1915: King Lear.

7311 *Works.* With an Essay on Shakespeare and Bacon by Sir Henry Irving. London: Collins 1914. 1358 S.

7312 *School Edition.* London: Bell.
1915: Coriolanus. — King Lear. — Merchant of Venice. — The Tempest. — King Henry the Fourth. P. 1 and 2.

7313 *Shakespeare for Schools.* London: Bell.
1915: Julius Caesar. — King Richard II.

†**7314** *Complete Works* in one Volume. From the Text of the Rev. A. Dyce's second Edition. Leipzig: Tauchnitz 1916. VIII, 3360 S.
Rez:. Jb. 52, 202—03 (M. Förster). — Engl. Studien 50, 1916. S. 147—48. (J. Hoops.) — Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 1916. Sp. 92.

†**7315** *Werke*, englisch und deutsch. «Tempel-Klassiker.» Leipzig: Tempel-Verlag.
1914: King Lear. — König Lear. Deutsch v. L. Tieck. Hrsg. von L. L. Schücking. 152 Doppels. und S. 153—60. — Othello, the Moor of Venice. — Othello, der Mohr von Venedig. Deutsch von W. Grafen Baudissin. Hrsg. von M. Meyerfeld. 155 Doppels. und S. 156—59.
Rez.: Engl. Studien 50, 1916. S. 148—50. (J. Hoops.) — Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 474—75. (H. Jantzen.)

†**7316** *Werke* in fünfzehn Teilen. Übersetzung der Dramen von Schlegel und Tieck, der Gedichte von Wilhelm Jordan und Max Josef Wolff. Hrsg. nach dem englischen Text, revidiert und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Wolfgang Keller. Mit 10 Beilagen in Gravüre und Kunstdruck. Berlin u. Leipzig: Bong & Co. [1916].
Rez.: Jb. 52, 203—04. (M. Förster.) — Das liter. Echo. Jg. 18, 1916. Sp. 1282—83. (A. Ludwig.) — Engl. Studien 50, 1916. S. 150—51. (J. Hoops.) — Zu Kellers Stellung zu der Sonettenfrage: Engl. Studien 50, 159—60. (M. J. Wolff.)
Rez.: Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 1916. Sp. 219—20.

†**7317** Shakespeare in deutscher Sprache. Hrsg. zum Teil neu übers. von F. Gundolf. Berlin: Bondi.
1914: Bd. IX. Hamlet. Macbeth. König Lear. 389 S.
Rez.: Vossische Zeitung. 1915. Nr. 130. (Bruno Kiehl.)

†**7318** *Dramatische Werke.* Übers. von Aug. Wilh. von Schlegel und Ludwig Tieck. Im Auftrag der deutschen Shakespeare-Gesellschaft hrsg. und mit Einleitungen versehen von Wilh. Oechelhäuser. 40. Aufl. Auf Veranlassung des Herausgebers revidiert von Hermann Conrad. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1914. XVI, 1032 S.

7319 *Összes Szinmüvei.* Atvizsgált vagy uj Fordításokban Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága. — XI. A Makranczos Hölgy, újból Fordította Lévay József. Budapest 1914. — XIV. A Windsori Víg Asszonyok,

[1]) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß die Publikation im Original vorgelegen hat.

újból Fordította Rákosi Jenö. Budapest 1914. — XXIV. Hamlet, Dán Királyfi, Fordította Arany Jaúos. Budapest 1914. — [Sämtliche Bühnenwerke . . . .]

†7320 *Königsdramen.* Für die Bühne bearb. und hrsg. von Ernst Lewinger und Rolf Roenneke. Leipzig, Dresden, Berlin: Ehlermann [1916].
Bd. 1. König Johann VIII. 64 S.
Bd. 2. König Richard II. 72 S.
Bd. 3, 4. König Heinrich IV. 77, 75 S.
Bd. 5. König Heinrich V. 72 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 193—96. (O. Walzel.) — Das Liter. Echo 18, 1916. Sp. 957—58. (Adolf Winds.) — Archiv 134, 473. (A. Brandl.) — DLZ. 1915, 2154.

7321 *Comedies* Illustrated by Photographs. Popular edition. London: Collins 1915. 516 S.

II. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

[Nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften]

All's Well.

7322 Tilley, M. P.: Notes on «All's Well That Ends Well».
Modern Language Notes 30, 7. November 1915.

Antonius and Cleopatra.

†7323 Kilian, Eugen: «Antonius und Cleopatra» auf der deutschen Bühne.
Jb. 51, 82—97.

7324 Schall, M.: Schuld und Sühne des Enobarbus in Shakespeares «Antonius und Cleopatra».
Reichsbote (Berlin), Sonntagsblatt. 1915. Nr. 46.

†7325 Stahl, E. L.: «Antonius und Cleopatra» in Frankfurt a. M.
Jb. 52, 1916. S. 181—83.

†7326 Wildenbruch, E. von: Einleitende Worte zu einer Vorlesung von «Antonius und Cleopatra».
Jb. 50, 1—3.

As You Like It.

†7327 *As You Like It.* Edited by J. W. Holme. (The Arden Shakespeare.) London: Methuen 1914. XL, 119 S.
Rez.: Archiv 132, 462. (A. Brandl.)

7328 *As You Like It.* Edited by A. D. Keith. London: Milford 1914. 180 S.
Indian Edition.

†7329 *As You Like It.* A Comedy. Für den Schulgebrauch hrsg. von F. Eigl. Mit 1 Titelbilde. [Freytags Sammlung französ. u. engl. Schriftsteller.] Leipzig: Freytag 1913. 135 S.

†7330 *As You Like It.* Für den Schulgebrauch hrsg. von G. Weber. [Goedels Neusprachliche Schultexte. 35a.] Hannover: Goedel 1914. 74 S.

7331 *As You Like It.* Edited by Herbert Wright. [Neusprachl. Klassiker mit fortlaufenden Präparationen.] Bamberg: Buchner 1914. 112, 23 S.

†7332 *Wie es euch gefällt.* Lustspiel. Übers. von Aug. Wilh. v. Schlegel u. Ludwig Tieck. Rev. von Herm. Conrad. Bühneneinrichtung für das Stadttheater Zürich von Alfred Reucker. Zürich: Rascher & Cie 1916. VII, 91 S., 13 Taf.

†7333 Conrad, Hermann: Vortrag über «Wie es euch gefällt».
Referat: Archiv 132, 1914. S. 156—57.

7334 Grierson, H. J. C.: A Note on the Text of «As You Like It» II, 1, 5.
Modern Language Review. Vol. 9, 1914. S. 370.

†7335 Smith, Winifred: The Humorous Duke of «As You Like It».
Jb. 51, 183—86.

7336 Smith, Winifred: A Note on «As You Like It» II, VII, 139f.
Modern Language Notes XXX, 3. March. 1915.

Coriolanus.

7337 *The Tragedy of Coriolanus* (1623). Printed by T. J. Cobden Sanderson at the Doves Press from the Text of the First Folio. Hammersmith 1914. 165 S.
Rez.: Jb. 50, 253. (Max Förster.)

†7338 *Coriolanus.* Mit Anm. zum Schulgebrauch neu hrsg. von Osk. Thiergen. Ausg. B. [English Authors 51.] Bielefeld: Velhagen & Klasing 1914. XXVI, 138 und 56 S.

7339 Lindsey, H. W.: Shakespeare's «Coriolanus»: a complete Paraphrase. London: Normal Press 1915.

Cymbeline.

†7340 Andrae, August: Zu Shakespeares «Cymbeline».
Englische Studien 47, 1914. S. 318.

7341 Lynkeus: Shakespeares «Cymbeline» in Hagen.
Westfälisches Magazin 1914. N. F. 4. Nr. 5.

Hamlet.

7342 *Hamlet,* Prince of Denmark. Edited, with Note on the Study of Shakespeare in India, Introduction and Notes, by S. G. Dunn. London: Milford 1914. 310 S.

7343 *Hamlet,* adapted for the Use of Schools, and with a full English Commentary supplemented by German Equivalents by Julius Heiss. [Neusprachl. Reformausgaben Bd. 47.] Leipzig: Dyk 1913. 96, 48 S.
Rez.: D. Neueren Sprachen 23, 635—36. (F. Karpf.)

†7344 *Hamlet,* Prince of Denmark. A Tragedy. Für den Schulgebrauch hrsg. von Paul Vetter. [Goedels neusprachliche Schultexte und Präparationen 15.] Hannover: Goedel 1915. VI, 97 S.

†7345 *Hamlet.* Trauerspiel in 5 Aufzügen. Mit Einleitg. u. Anm. f. den Schulgebrauch und das Privatstudium von Ernst Wasserzieher. 2. Aufl. [Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen VI.] Paderborn: Schöningh 1914.

†7346 *Hamlet.* Deutsch von Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Jena: Diederichs 1916. V, 213 S.
Rez.: Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 1916. Sp. 146—48. (G. Witkowski.)

†7347 *Bühnen-Hamlet,* Der erste deutsche. Die Bearbeitungen Heufelds und Schrö ters. Hrsg. und eingeleitet von Alex. von Weilen. Wien: (C. Fromme) 1914. XLVII, 196 S.
Sonderdruck für die Mitglieder der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft.
Rez.: Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 7, 1. 1915. Beibl. Sp. 39—40. (H. Knudsen.)

7348 *Hamlet* in japanischer Sprache von Tsuchochi Shogo. Publikation der Waseda Universität. 10. Aufl. Tokyo 1913.

7349 Adams jr., J. Q.: Hamlet's «Brave o'erhanging firmament».
Modern Language Notes 30, 3. April 1915.

7350 Adams, J. Q.: Two Notes on «Hamlet».
Modern Language Notes XXIX. 1. Jan. 1914.

†7351 Andro, L.: Ophelia.
Bühne und Welt 16[1], 1914. S. 370—71.

†7352 Bayer, J.: Hamlet in der Marktschreierbude.
Ungarische Rundschau 3, 1914. S. 949—59. [«Das neue Theater der Deutschen.» 1804.]

7353 Blackmore, S. A.: A Great Soul in Conflict; a Critical Study of Shakespeare's Master-Work. Chicago: Scott, Foresman 1915. 390 S.

†7354 Eichler, A.: «Hamlet» am Grazer Stadttheater.
Jb. 52, 1916. S. 187—88.

7355 Esswein, Herm.: Hamlet und Tasso.
Kölnische Zeitung. 1915. Nr. 980.

7356 Gehrlein, K.: Shakespeare als Philosoph und das Hamletproblem.
«Xenien». 1914. S. 228.

†7357 Gollancz, J.: The name Polonius.
Archiv 132, 1914. S. 141—44. Dazu ebda. S. 404—05. (A. Brückner.)

7358 Grey, Henry David: The First Quarto of «Hamlet».
The Modern Language Review 1915, 2.

7359 *Hamlet* und Don Quijote.
Neue Züricher Zeitung 1915. Nr. 645. [Nach einem Vortrag von Iwan Turgenjew aus dem Jahre 1860.]

†**7360** Horn, Ella: Zur Geschichte der ersten Aufführung von Schlegels «Hamlet»-Übersetzung auf dem Kgl. Nationaltheater zu Berlin. Mit unveröffentlichten Briefen Ifflands und seiner Frau an A. W. Schlegel.
Jb. 51, 34—52.

†**7361** Klein, O.: Der erste deutsche Hamlet.
Der neue Weg. Literaturbeil. 43, 1914, 79—82. [Der bestrafte Brudermord.]

7362 Matthews, Brander: «Hamlet» with Hamlet left out.
The Yale Review 5, 1916. H. 1.

7363 Mortensen, Johan: «Hamlet.»
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. 1916. H. 3.

†**7364** Murray, Gilbert: Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types. [The British Academy. The Annual Shakespeare Lecture. 1914.] London: Milford 1914.

7365 Oczeret, H.: Das Hamletproblem und die Psychoanalyse.
Frankfurter Zeitung 1914, 65.

7366 Peebles, Rose Jeffries: A Note on «Hamlet».
Modern Language Notes XXXI, 1. January 1916.

7367 Rank, O.: Das «Schauspiel» im «Hamlet».
«Imago», Zeitschrift f. Anwendung d. Psychoanalyse. Jg. 4, 1915. S. 41—51.

†**7368** Reismann, H.: Noch eine «Hamlet»-Erklärung, aber einzig aus den Worten der Dichtung. Münster i. W.: Schöningh 1914. 51 S.
Rez.: Jb. 51, 264. (W. Creizenach.) — DLZ. 1916, 1521—22. (A. Eichler.) — Das Liter. Echo 17, 1025. (A. Ludwig.)

†**7369** Schick, J.: Über neuere Forschungen zur Entstehung der Hamletsage.
Sitzungsberichte d. philos.-philolog. und histor. Klasse der K. B. Akademie der Wiss. zu München. Jg. 1914. S. 8. [Nur kurze Inhaltsangabe.]

†**7370** Schick, J.: «Hamlet» in China.
Jb. 50, 31—50.

†**7371** Schreiber, Carl F.: Deutschland ist Hamlet.
Publications of the Modern Language Association of America XXVIII, 4, 1913. S. 555—76.

†**7372** Susmann, Marg.: Das Problem der Tat und das Hamletproblem.
«Die Tat» 6, 1914. S. 476—89.

7373 Traumann, E.: Nietzsche und das Hamletproblem.
Frankfurter Zeitung 1914. Nr. 66.

†**7374** Voelcker, Bruno: Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 15 Abb. (auf 6 Tafeln). Leipzig: Voß 1916. XVI, 246 S.
Theatergeschichtl. Forschungen 29. — Der III. Teil: Schauspielkunst, erschien als Diss. Greifswald 1916. (X, 114 S.)
Rez.: Das liter. Echo. Jg. 18, 1916. Sp. 1280—82. (Ferd. Gregori.) — Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 1916. Sp. 150—52. (G. Witkowski.) — DLZ. 1916, 1457—59. (A. v. Weilen.)

†**7375** Wolff, G.: Der Fall Hamlet. Ein Vortrag mit einem Anhang: Shakespeares «Hamlet» in neuer Verdeutschung. München: Reinhardt 1914. 180 S.
Rez.: Jb. 52, 215—217. (M. Förster.) — Lit. Ztbl. 1916, 293—95. (M. J. Wolff.) — DLZ. 1916, 398—99. (A. Eichler.) — Archiv 134, 473—74. (A. Brandl.) — Zs. für Bücherfreunde. N. F. 7, 2, 1915 Beibl. Sp. 431—32. (H. Knudsen.)

7376 Sir Herbert Tree, «Hamlet», d'après la copie d'un acteur.
Revue politique et littéraire. (Revue bleue.) 15. 11. 1913.

Henry IV.

7377 *King Henry the Fourth.* Part 1 and 2. Oxford: Clarendon Press 1914.
Oxford Plain Text.

7378 *King Henry the Fourth.* Part 1. Edited by R. P. Cowl and A. E. Morgan. London: Methuen 1914. 258 S.
Arden Edition.

7379 *King Henry IV.* Part 2. Edited by J. H. Lobban. [The Granta Shakespeare.] Cambridge: University Press 1915. 216 S.

7380 Alexander, B.: Falstaff.
Pester Lloyd. 30. 1. 1916.

†7381 Stoll, E. E.: Falstaff.
Modern Philology XII, 4. Oktober 1914. S. 65—108.
Auch: Reprinted for private circulation.

Henry V.

7382 *The Life of King Henry the Fifth.* Oxford: Clarendon Press 1914.
Oxford Plain Text.

†7383 *The Life of King Henry V.* Für den Schulgebrauch hrsg. von Phil. Aronstein. [Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller.] Leipzig: Freytag 1913. 206 S.

Henry VI.

7384 Wielert, A.: Quartos und Folio von Shakespeares «Henry V.».
Diss. Königsberg i. Pr. 1913. 91 S.

Henry VIII.

†7385 Seyferth, Paul: In welchem Verhältnis steht H 6 B zu The Contention betwixt the Two Famous Houses of Yorke and Lancaster und H 6 C zu The True Tragedie of Richard Duke of Yorke and The Death of the Good King Henrie the Sixt?
Anglia 40, 1916. S. 322—42.

7386 *History*, the Famous of the Life of King Henry VIII. Ed. by C. Knox Pooler. [Arden Edition.] London: Methuen 1915. 228 S.

7387 *The Life of King Henry the Eighth.* Oxford: Clarendon Press 1914.
Oxford Plain Text.

John.

7388 *King John.* Edited by A. J. F. Collins. Cambridge: University Tutorial Press 1915. XXXII, 126 S.

7389 *The Life and Death of King John.* Oxford: Clarendon Press 1914.
Oxford Plain Text.

†7390 *König Johann.* [Königsdramen, f. d. Bühne bearb. und hrsg. von Ernst Lewinger und Rolf Roenneke. Bd. 1.] Dresden: Ehlermann. 1915. VIII, 64 S.

Julius Caesar.

7391 *The Tragedie of Julius Cæsar.* (1623.) Printed by T. J. Cobden-Sanderson at the Doves Press, from the Text of the First Folio, first imprinted in 1623. Hammersmith 1913. 116 S.

7392 *Julius Cæsar.* Edited, with Introduction and Notes, by G. S. Gordon. Oxford: Clarendon Press 1915.

7393 *Julius Cæsar.* Ed. by J. H. Lobban. Cambridge: University Press 1915.

7394 *Julius Cæsar.* Edited, with Introduction, Notes etc. by S. P. B. Mais. [Shakespeare for Schools.] London: Bell 1915.

7395 *The Tragedy of Julius Cæsar.* Edited, with Introduction and Notes by J. C. Scrimgeour. London: Macmillan 1914.
Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterr. 13, 1914. S. 273—74. (W. Franz.)

7396 *Julius Cæsar.* Edited by C. L. Thomson. [Carmelite Shakespeare.] London: Marshall 1915.

†7397 *Julius Cæsar.* Edited with Notes and Glossary by F. Ost. [Französische und englische Schullektüre. 15.] Kiel: Lipsius & Tischer 1914. XV, 81, 41 S.

†7398 *Julius Caesar.* A Tragedy. Für den Schulgebrauch erklärt von E. Penner und M. Degenhart. 4. Aufl. der Gesamtausgabe. [Französische und englische Schulbibliothek. Reihe D mit fortlaufender Präparation. 4.] Leipzig: Renger 1914. XXX, 78, 35 S.

†7399 *Julius Caesar.* Mit Anmerkungen zum Schulgebr. neu hrsg. von Carl Winderlich. [English Authors. 12.] Bielefeld: Velhagen & Klasing 1914. 119, 74 S.

7400 *Julius Caesar.* Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Auf Grund der Schlegelschen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Christian Gaehde. [Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Nr. 77.] Leipzig: Hesse & Becker [1913]. XV, 82 S.

†7401 *Julius Caesar.* Text mit Einleitung von Fr. Zurbonsen. [Aschendorffs Textausgaben unserer Dichter. 13.] Münster i. W.: Aschendorff 1914. 108 S.

7402 *Julius Caesar.* Spruchstoff für höhere Schulen. Hrsg. von P. Dinkler. Leipzig: Remnich 1916. 99 S.

†7403 Briese, W.: Shakespeares «Julius Caesar» und «La Mort de César» von Voltaire.
Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 15, 1916. S. 253—69.

7404 Porter, Charlotte: How Shakespeare set and struck the Scene for «Julius Cæsar» in 1599.
Modern Language Notes 31, 4. April 1916.

Lear.

7405 *King Lear.* [Oxford Plain Texts.] Oxford: Clarendon Press 1915. 90 S.

†7406 *The Tragedy of King Lear.* Für den Schulgebrauch hrsg. von G. Kohlmann. Mit 1 Titelbilde. [Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller.] Leipzig: Freytag. 128, 37 S.

†7407 *König Lear.* Ein Trauerspiel. Für den Schulgebrauch hrsg. von E. Regel. 2. Aufl. [Freytags Schulausgaben und Hilfsbücher für den deutschen Unterricht.] Leipzig: Freytag; Wien: Tempsky 1913. 127 S.

7408 *King Lear.* With Introduction and Explanatory-Notes, edited by H. Remus. Berlin und Glogau: C. Flemming 1914. XXII, 140 S.
Rez.: Engl. Studien 49, 453—54. (O. Glöde.)

†7409 Conrad, Hermann: Neueinstudierungen von Shakespeares Drama im Deutschen Theater: «König Lear».
Preußische Jahrbücher. Februar 1914. S. 364—70.

†7410 Fischer, R.: Quellen zu «König Lear». I. Galfrids Geschichte der Briten. — II. Holinsheds Chronik. — III. Der Spiegel der Obrigkeiten. — IV. Spensers Feenkönigin. — V. Das Chronikendrama von «König Leir». — VI. Sidney's Arcadia. [Shakespeares Quellen in der Originalsprache und deutsch hrsg. im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bdch. 1.] Bonn: Marcus & Weber 1914. 183 S.
Rez.: Neue Züricher Zeitung 1916. Nr. 514. — Neues Abendblatt (Wien) 1914. Nr. 163. (M. Necker.) — Museum 22, 7. 1915. (B. A. P. van Dam.) — Jb. 51, 263—64. (W. Creizenach.) — Das Liter. Echo 17, 208—09. (Alb. Ludwig.) — Zs. für französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 475. (H. Jantzen.)

7411 Jacob, Heinrich Eduard: Goethe und der «Lear».
Blätter des Deutschen Theaters. Berlin. Bd. III. H. 42. 1914.

7412 Kappstein, Theodor: Das Lear-Rätsel.
Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage, 1914. Nr. 20.

Love's Labour's Lost.

7413 Coad, Oral S.: A Note on «Love's Labour's Lost».
Modern Language Notes 31, 1. January 1916.

7414 Grube, Max: Ein Shakespeare-Stück auf der Shakespeare-Bühne.
Hamburger Fremdenblatt 1914. Nr. 100. [Love's Labour's Lost.]

Macbeth.

7415 *Macbeth.* [Langham Booklets 144.] London: Siegle 1914.

7416 *Macbeth.* Edited, with Introduction and Notes by G. S. Gordon. Oxford: Clarendon Press 1915.

7417 *Macbeth.* Edited, with Introduction, Notes and Appendices by H. J. C. Grierson. Oxford: Clarendon Press 1914. 212 S.
Rez.: The Modern Language Review. July 1915. (G. C. Moore Smith.)

†7418 *Macbeth.* Ed. with Notes and Glossary by Paul Vetter. [Ausg. A. Französ. u. engl. Schullektüre. Bd. 35.] Kiel: Lipsius & Tischer 1915. XVI, 76, 61 S.

†7419 *Macbeth.* Trauerspiel in 5 Akten. Deutsch von Dorothea Tieck. Neue Aufl. Leipzig: Reclam 1914. 80 S.
Universal-Bibliothek. Nr. 17.

†7420 *Macbeth.* Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Für Schule und Haus hrsg. von E. Teichmann. 2. verb. Aufl. [Aschendorffs Sammlung auserlesener Werke der Literatur.] Münster: Aschendorff 1914. 122 S.

†7421 *Macbeth.* In Schillers Bearbeitung hrsg. von E. v. Sallwürk. [Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben. 86.] Bielefeld: Velhagen & Klasing 1914. X, 118 S und 2 Abbildungen und 1 Karte.

7422 Crawford, A. W.: O Proper Stuff! «Macbeth» III, IV, 60.
Modern Language Notes 30, 4, 1915.

†7423 Domincovich, H. A.: «Macbeth» V, 11, 3—5.
Modern Language Notes XXIX, 3. 1914. S. 94—95.

7424 Holthausen, M.: Das Hexensprüchlein im «Macbeth».
Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage, 1914. Nr. 14.

†7425 Kauenhowen, Kurt: Gottfried August Bürgers «Macbeth»-Bearbeitung. Weida i. Th.: Thomas & Hubert 1915. 89 S.
Diss. Königsberg.
Rez.: Archiv 134. 456. (A. Brandl.) — Die deutsche Bühne VIII, 17. (E. Kilian.) — Das liter. Echo. Jg. 18, 1916. Sp. 839. (F. Gregori.) — Zs. f. Bücherfreunde 1915. Sp. 367—68. — Zs. für französ. u. engl. Unterricht 15, 1916. S. 320. (H. Jantzen.)

†7426 Kauenhowen, K.: Zu F. L. Schröders «Macbeth»-Bearbeitung.
Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 1916. Sp. 308.

7427 Kohler, Josef: «Macbeth» als Heroenproblem.
Der Tag 1916. Nr. 79.

†7428 Petsch, R.: Zu «Macbeth» II, 2 und IV, 1.
Engl. Studien 49, 1915—16. S. 324—26.

7429 Puls, A.: Macbeth und die Lady bei Shakespeare und Schiller. Eine kritisch-ästhetische Untersuchung. [Beiträge zur Lehrerbildung und Lehrerfortbildung. H. 49.] Gotha: Thienemann 1913. 27 S.
Rez.: Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 272—73. (H. Jantzen.)

7430 Quiller-Couch, A.: Workmanship of «Macbeth».
The North American Review. Vol. 200, 1915. S. 576—91, 758—70.

7431 Schmitz-Mancy, M.: Erläuterungen zu Shakespeares «Macbeth». [Erläuterungsschriften zu deutschen u. ausländ. Schriftstellern. H. 24.] Paderborn: Schöningh 1915. 88 S.

Measure for Measure.

†7432 Albrecht, Louis: Neue Untersuchungen zu Shakespeares «Maß für Maß». Quellen, Zeit und Anlaß der Entstehung des Stückes und seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters. Berlin: Weidmann 1914. XIII, 302 S.
Ein Teil als Diss. Königsberg. X, 163 S.
Rez.: Jb. 51, 264—68. (W. Creizenach.) — Beibl. zur Anglia 26, 360—66. (L. Kellner.) — DLZ. 1914, 2614—16. (A. Eichler.)

The Merchant of Venice.

7433 *The Merchant of Venice.* Revised Text of the Folio of 1623. Edited by G. H. Ball and H. G. Smith. London: Mills & Boon 1915.

7434 *The Merchant of Venice.* Edited by D. M. Macardle. [Carmelite Shakespeare.] London: Marshall 1915.

7435 *The Merchant of Venice.* Edited by Johann Geldner. [Neusprachl. Klassiker mit fortlaufenden Präparationen.] Bamberg: Buchner 1914. 103, 62 S.

†7436 *The Merchant of Venice.* Ed. with Notes and Glossary by Alfred Mohrbutter. [Französ. und engl. Schullektüre. Bd. 47.] Kiel: Lipsius & Tischer.
Ausg. A. B. 1916. XVI. 80, 23 S. Ausg. C. 1915. 80 S.

†7437 *The Merchant of Venice.* Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Bernhard Nassua. [Sammlung englischer und französischer Autoren.] Leipzig: Jaeger 1913. 140 S.

†7438 *Der Kaufmann von Venedig.* Mit Bildern nach Aufführungen des Deutschen Theaters. [Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters.] Berlin: Borngräber [1914]. 121 S.

7439 *De Koopman van Venetië*, drama in 5 bedrijven, vertaling van Edward B. Koster. Twede herziene druck. Uitg. door de maatschappij voer goede en goedkoope lectuur. [Tooneel Bibliotheek onder leiding van L. Simons.] Amsterdam [1913]. 103 S.

7440 *Der Kaufmann von Venedig.* Mit Zeichnungen von James D. Linton. [Russisch.] St. Petersburg: Suworin [1913].

†7441 Creizenach, Wilhelm: Betrachtungen über den «Kaufmann von Venedig».
Jb. 51, 171—82.

†7442 Eidam, Christian: Zwei Stellen im «Kaufmann von Venedig».
Zs. für französ. u. engl. Unterricht 13, 1914. S. 340—53.

7443 Freud, S.: Das Motiv der Kästchenwahl.
Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, II, 3, 1914.

†7444 *Rollenhefte* Carl Seydelmanns. Aus den Handschriften veröffentlicht. Mit einer Einleitung von Max Grube. Nebst einer Bibliographie der Seydelmann-Literatur und zwei Bildertafeln. [Schriften d. Gesellsch. f. Theatergesch. Bd. 25.] Berlin: Selbstverl. der Gesellschaft f. Theatergeschichte 1915. XXIV, 216 S.
Shylock. S. 123—45.

†7445 Schröer, A.: Zur Beurteilung des Shylock.
Engl. Studien 50, 1916. S. 51—62.

7446 Segrè, C.: Un nuovo contributo alla storia del «Mercante di Venezia».
Fanfulla della domenica. XXXV, 1913. Nr. 41.

7447 *Der Kaufmann von Venedig*, die italienische Quelle Shakespeares.
Berliner Tageblatt 1916. Zeitgeist. Nr. 16. 17.

A Midsummer Night's Dream.

7448 *Ein Sommernachtstraum.* Ein Märchenspiel in 5 Aufzügen. Auf Grund der Schlegelschen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkung hrsg. von Christian Gaehde. [Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Nr. 78.] Leipzig: Hesse & Becker [1913]. XIV, 67 S.

7449 *A Midsummer Night's Dream.* Songs and Incidental Music Arranged and Composed by Cecil J. Sharp for Grunville Barker's Production at the Savoy Theatre, Jan. 1914. London: Simpkin 1914.

7450 *A Midsummer Night's Dream.* Illustrated by W. Heath Robinson. London: Constable 1914. 204 S.

†7451 *A Midsummer Night's Dream.* Präparation von Fr. Ost. [Goedels Neusprachliche Schultexte. 21b.] Hannover: Goedel 1914. IV, 50 S.

†7452 *Die Rüpel-Komödie.* Zwischenspiel aus dem «Sommernachtstraum». [Klassiker-Bühne. Für die Vereinsbühne eingerichtet von E. Ritter. H. 5.] Warendorf: Wulf 1914. 21 S.

7453 Fein, N.: Die deutschen Nachahmungen des Rüpelspiels aus Shakespeares «Sommernachtstraum».
Schulprogramm. Brünn. Staatsrealschule. 1914. 16 S.

7454 *Opvoering* van «Midzomernachtsdroom» met de muziek van Mendelssohn-Bartholdy door «Het Tooneel» te Arnhom.
Nieuwe Rotterdam Courant. 2. u. 6. Juni 1914. — Nieuws v. d. Dag. 6. u. 11. Juni 1914. — Handelsblad. 6. Juni 1914. — De Amsterdamer Weekblad. 28. Juni 1914. — Van onzen tijd. XIV, 1914. S. 588—90.

†7455 Perott, J. de: Eine portugiesische Parallele zum Heiligen Drei-Königsabend.
Anglia 38, 1914. S. 255—60.

7456 Terry, J. E. Harold: «A Midsummer Night's Dream» at the Savoy Theatre.
The British Review. Vol. V, 1914. No. 3.

Much Ado About Nothing.

7457 *Much Ado About Nothing.* Oxford: Clarendon Press 1914.
Oxford Plain Text.

†7458 *Much Ado About Nothing.* Edited with Introduction and Notes by F. S. Boas. [Select Plays of Shakespeare. General Editor: J. C. Smith.] Oxford: Clarendon Press 1916. XLVI, 171 S.

7459 *Much Ado About Nothing.* Edited by S. E. Goggin and F. Allen. Cambridge: University Tutorial Press 1914.

†7460 *Much Ado About Nothing.* Für den Schulgebrauch hrsg. von G. Kohlmann. [Freytags Sammlung französischer u. englischer Schriftsteller.] Wien: Tempsky; Leipzig: Freytag 1915. 104, 20 S.

7461 *Viel Lärm um Nichts.* Hrsg. von H. Rosenberg. Berlin: Lehmann 1916. 132 S.

†7462 Mason, Lawrence: A New Stage-Direction for «Much Ado», Act. I. Scene 1.
Modern Philology XI, 1914. S. 379—89.

†7463 Wolff, M. J.: Zur Geschichte des Stoffes von «Much Ado About Nothing».
Engl. Studien 48, 1915. S. 342—48.

Othello.

7464 *Othello.* Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Nach der Übersetzung Baudissins in der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Christian Gaehde. [Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Nr. 76.] Leipzig: Hesse & Becker [1913]. XV, 102 S.

7465 Alden, Raymond Macdonald: Two Exits in «Othello».
The Modern Language Review. July 1915.

7466 Burrows, Fr.: «Othello».
The British Review. April 1914.

†7467 Creizenach, W.: Die Hautfarbe Othellos.
Jb. 51, 186—189.

7468 Stoll, Almer Edgar: Othello: an Historical and Comparative Study. [Studies in Language and Literature.] Minneapolis: University of Minnesota 1915. 70 S.

Pericles.

7469 Graves, T. S.: On the Date and Significance of «Pericles.
Modern Philology XIII, 9. January 1916.

Richard II.

†7470 *A New Shakespeare Quarto.* The Tragedy of «King Richard II». Printed for the Third Time by Valentine Simmes in 1598. Reprod. in Facsimile from the Unique Copy in the Library of William Augustus White. With an Introduction by Alfred W. Pollard. London: Quaritch 1916. 104 S., 36 Bl.

7471 *King Richard II.* Edited with Introduction, Notes etc. by S. P. B. Mais. [Shakespeare for Schools.] London: Bell 1915.

†7472 *The Tragedy of King Richard II.* 1. und 2. Heft. [Präparation nebst Übersetzung für den neusprachlichen Unterricht. Englisch. Nr. 28 und 29.] Kattowitz: Phönix-Verlag 1913. 123 und 128 S.

Richard III.

7473 Campbell, O. J.: A Note on «Richard III».
Modern Language Notes 31, 1. January 1916.

Romeo and Julia.

7474 *Romeo and Julia.* Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Auf Grund der Schlegelschen Übersetzung mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Christian Gaehde. [Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Nr. 75.] Leipzig: Hesse & Becker [1913]. XVI, 99 S.

†7475 Conrad, Hermann: «Romeo und Julia» im Charlottenburger Schiller-Theater (11. März 1916).
Preußische Jahrbücher 164, 1916. S. 167—77.

7476 Gray, H. D.: Romeo, Rosaline, and Juliet.
Modern Language Notes 29, 1914. S. 209.

7477 Le Senne, Camille, et Guillot de Saix: «Roméo et Juliette» dans le théâtre espagnol.
La Grande Revue. 25. 10. 1913.

7478 Logeman, H.: Some Notes on «Romeo and Juliet».
Neuphilologus I, 1916. H. 4, 5.

7479 Macaulay, G. C.: Shakespeare's Romeo and Juliet» II, 11, 38ff.
The Modern Language Review 1915, 2.

†7480 Sauer, Artur: Shakespeares «Romeo und Julia» in den Bearbeitungen und Übersetzungen der deutschen Literatur. Greifswald 1915: Abel. 122 S.
Diss.

7481 Winter, W.: «Romeo and Juliet».
Illustr. Century Monthly Magazine. Vol. 87, 1914. S. 399—410.

Tempest.

7482 *The Tempest.* [Langham Booklets 143.] London: Siegle 1914.

7483 *The Tempest.* Edited by J. H. Lobban. [Granta Shakespeare.] Cambridge: University Press 1916.

7484 *The Tempest.* Edited by A. B. Weekes and F. Allen. Cambridge: University Tutorial Press 1914.

†7485 *The Tempest.* Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch hrsg. von O. Thiergen. Ausg. B. [English Authors. 79.] Bielefeld: Velhagen & Klasing 1914. XXXII, 83, 40 S.

†7486 *Der Sturm.* Nach Schlegels Übersetzung hrsg. von Max Lederer. [Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben. 154.] Bielefeld: Velhagen & Klasing 1915. VIII, 83 S. u. 1 Taf.

7487 Bormann, Edwin: Shakespeares «Sturm» und Bacons Naturphilosophie.
Kriegs-Lese. Bd. VII, 1916. H. 17.

7488 Eckart, Walter: Das Vermächtnis des Genies.
«Die Ähre». Bd. IV, 1916. H. 4, 5. [Zum «Sturm».]

7489 Gilbert, Allan H.: Montaigne and the «Tempest».
The Romanic Review V, 4. Dez. 1914.

7490 Gilbert, Allan H.: The Tempest: Parallelism in Characters and Situations.
The Journal of English and Germania Philology. January 1915.

†7491 Kelsey, Rachel M.: Indian Dances in «The Tempest».
The Journal of English and Germanic Philology XIII, 1, 1914. S. 98—103.

7492 Macaulay, G. C.: Shakespeare's «Tempest», Act I, sc. II, l. 269.
The Modern Language Review XI, 1. January 1916.

7493 Perott, Joseph de: Fitzmaurice-Kelly and the Source of Shakespeare's «Tempest».
Repr. from the Romanic Review. Vol. V. H. 3. 1914.

Timon of Athens.

7494 Dees: «Timon von Athen» von Shakespeare nach psychopathologischen Gesichtspunkten.
Zs. für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 28, 1915. S. 50—65.

Titus Andronicus.

†**7495** Conrad, Hermann: Über die Autorschaft von «Titus Andronicus».
Vortrag. Kurzes Referat: Archiv 132, 1914. S. 162—63.

7496 Wagner, M.: Versuch einer psychologisch-ästhetischen Würdigung von Shakespeares «Titus Andronicus» und Jan Vos' «Aran en Titus».
Tydschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde. Dl. 32, 1914. S. 1—25.

Troilus and Cressida.

†**7497** Lütgenau, F.: «Troilus und Cressida».
Engl. Studien 50, 1916. S. 63—79.

7498 Révy, R.: Leitgedanken für eine Inszenierung von Shakespeares «Troilus und Cressida».
Neue Züricher Zeitung. 14. 4. 1916.

7499 Révy, Richard: «Troilus und Cressida».
Neue Züricher Zeitung 1916. Nr. 590.

7500 Tatlock, John S. P.: The Welsh «Troilus and Cressida» and its Relation to the Elizabethan Drama.
The Modern Language Review. July 1915.

†**7501** Thelemann, Anne: Dictys als Mitquelle von Shakespeares Troilus.
Archiv 133, 1915. S. 91—96.

Twelfth Night.

7502 *Twelfth Night.* Edited, with Introduction and Notes by G. S. Gordon. Oxford: Clarendon Press 1915.

7503 Bab, Julius: «Was ihr wollt.»
Gegenwart. 1914. Nr. 13.

†**7504** Knudsen, H.: Eine Berliner Bühnenbearbeitung von «Was Ihr wollt» aus dem Jahre 1820.
Jb. 50, 90—93.

†**7505** Tilley, M. P.: Notes on «Twelfth Night».
Archiv 134, 133—38.

7506 Tilley, Morris P.: The Organic Unity of «Twelfth Night».
Publications of the Modern Language Association of America 29, 3. September 1914.

7507 Winter, W.: «Twelfth Night» on Stage.
Illustr. Century Monthly Magazine 88. S. 683—94.

Winter's Tale.

7508 *The Winter's Tale.* Edited by H. B. Charlton. [Heath's Shakespeare.] London: Heath 1915.

7509 *The Winter's Tale.* Ed. by A. J. F. Collins. London and Oxford: University Tutorial Press 1916. 176 S.

†**7510** *Das Wintermärchen.* Schauspiel in 5 Akten. Deutsch von Dorothea Tieck. [Universal-Bibliothek. Nr. 152.] Leipzig: Reclam 1914. 102 S.

†**7511** Krause, H.: Umarbeitungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares «The Winter's Tale». Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Dramen auf der Londoner Bühne.
Diss. Rostock 1913. 76 S.

III. NICHTDRAMATISCHE WERKE

[in Original und Übersetzung nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften].

†7512 *Poems.* [Tauchnitz Pocket Library. Nr. 63.] Leipzig: Tauchnitz 1916. III, 179 S.

7513 Alden, Raymond M.: The 1710 and 1714 Texts of Shakespeare's Poems.
Modern Language Notes XXXI, 4. April 1916.

7514 Shakespeare, G.: I poemetti.
Rivista bibliografica italiana XIX, 3. 1913.

7515 *Songs and Sonnets.* Illustrated by Charles Robinson. London: Duckworth & Co. 1915. 256 S.

†7516 *Sonnets.* [Tauchnitz Pocket Library. Nr. 64.] Leipzig: Tauchnitz 1916. 66 S.

†7517 *Sonette.* Übertragen von Eduard Saenger. Jubiläumsausgabe. MDCIX—MCMIX. 6. Buch der Ernst-Ludwig-Presse, Darmstadt. 2. Aufl. Leipzig: Insel-Verlag (1914). 83 S.

†7518 Alden, R. M.: The Quarto Arrangement of Shakespeare's Sonnets.
In: Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of G. L. Kittredge. Boston and London: Ginn 1913. S. 279—88.

†7519 Berzeviczy, A. von: Die Sonette Michelangelos und Shakespeares.
Ungarische Rundschau. Bd. 3, 1914. H. 2. S. 399—412.

7520 Fürst, Rudolf: Shakespeares Sonette.
Königsberger Allg. Zeitung 1913. Nr. 593.

7521 Gray, H. D.: The Arrangement and the Date of Shakespeare's Sonnets.
Publications of the Modern Language Association of America. N. S. 23, 3. 1915.

7522 Haussmann, Conrad: Aus Shakespeares Sonetten.
«März.» Bd. 10, 1916. H. 16.

7523 Hunt, Th.: Sonnets of Shakespeare.
In: Hunt, English Literary Miscellany. Oberlin, 0, 1914.

7524 Jonson, Ben: On Shakespeare's Sonnets. An Exposition of English by J. M. London: Sherratt & Hughes 1914. 21 S.

†7525 Kaun, Ernst: Konventionelles in den Elisabethanischen Sonetten mit Berücksichtigung der französischen und italienischen Quellen. Greifswald: Adler 1915. 122 S.
Diss. Greifswald.

†7526 Kent, Sydney: The People in Shakespeare's Sonnets. London: Long 1915. 128 S.

†7527 Morsbach, Lorenz: Die Sonette Shakespeares im Lichte der Überlieferung.
Nachrichten der Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen 1915. Phil.-hist. Klasse. S. 137—66.
Rez.: Engl. Studien 50, 162—63. (M. J. Wolff.)

†7528 Sarrazin, Gregor: Shakespeares Sonette.
Internationale Monatsschrift. Juni 1914. S. 1073—96.
Rez.: Engl. Studien 50, 160—62. (M. J. Wolff.)

†7529 Schücking, L. L.: Alois Brandls neueste Shakespeare-Forschungen.
«Die Geisteswissenschaften.» (Leipzig.) Jg. 1, 1914. S. 787—92. [Zu Brandl's Einleitung zu Fuldas Übertragung der Sonn.]

7530 Smith, G. C. Moore: Shakespeare's Sonnets LI, 10f.
The Modern Language Review. July 1914. S. 372.

†7531 Wietfeld, Albert: Die Bildersprache in Shakespeares Sonetten. Göttingen 1914 (Karras, Halle). XII, 62 S.
Diss. Göttingen.

†7532 Wolff, M. J.: Petrarkismus und Antipetrarkismus in Shakespeares Sonetten.
Engl. Studien 49, 1915/16. S. 161—189.

†7533 Petersen, Ottomar: The Two Noble Kinsmen.
Anglia 38, 1914. S. 213—26.

IV. SHAKESPEAREANA.

†7534 Ackermann, August: Der Seelenglaube bei Shakespeare. Eine mythologisch-literarwissenschaftliche Abhandlung. Frauenfeld: Huber 1914. VI, 151 S.
Rez.: Jb. 52, 225—229. (Max Förster.) — Beibl. zur Anglia 26, 99—102. (A. Eichler.) — Archiv 134, 471. (A. Brandl.)

†7535 Adams jr., J. Q.: The Authorship of *A Warning for Fair Women*.
Publications of the Modern Language Association of America XXVIII, 4, 1913. December. S. 594—620.

†7536 Adams, J. Q. jr.: William Heminge and Shakespeare.
Modern Philology 12, 1, 1914. S. 51—64.

†7537 Alden, Raymond Macdonald: The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and his Contemporaries.
The Journal of English and Germanic Philology 13, 1914. S. 281—298.

7538 Alexander, B.: Shakespeare in der Weltliteratur.
Pester Lloyd 2. 5. 1916..

7539 Alfonso, N. R. D.': Note psicologische, estetiche e criminali ai drammi di G. Shakespeare: Macbeth, Amleto, Re Lear, Othello. Macerata 1914. 192 S.

†7540 Allot, Robert: England's Parnassos. 1600. Edited from the Original Text in the Bodleian Library and compared with the two copies in the British Museum by Charles Crawford. With Introduction, Notes, Tables and Indexes. Oxford: Clarendon Press 1913. XVIII, 560 S.
Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 170—73 (Phil. Aronstein.). — Jb. 50, 245—46. (Max Förster.)

7541 Amelung, Heinz: Shakespeare als deutscher Klassiker.
Daheim. Jg. 50, 1914. Nr. 30.

†7542 *Anniversary Papers* by Colleagues and Pupils of G. L. Kittredge, presented on the completion of his 28th year of teaching in Harvard University, June 1913. Boston: Ginn 1913. VII, 462 S.
Rez.: Jb. 51, 245—48. (Alois Brandl.)

†7543 Archer, William: A Manual of Craftmanship. Play-Making. London: Chapman & Hall 1913. 340 S.
Rez.: Das liter. Echo XVI, 1038—40. (L. Kellner.)

†7544 Aronstein, Ph.: John Donne und Francis Bacon. Ein Beitrag zum Kampf der Weltanschauungen im Zeitalter der Renaissance in England.
Engl. Studien 49, 1915/16. S. 360—76.

7545 Aronstein, Phil.: John Donnes Liebeslyrik.
Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. VII, 1915. H. 7.

7546 Auernheimer, Raoul: Shakespeare.
Neue Freie Presse. 4. 5. 1916.

†7547 Aydelotte, Frank: Elizabethan Rogues and Vagabonds. Oxford: Clarendon Press 1913. XII, 187 S.
Oxford Historical and Literary Studies. Vol. 1.
Rez.: Jb. 50, 225—27. (Max Förster.) — The Modern Language Review. July 1914 (F. P. Wilson.)

7548 Ayres, Harry Morgan: «Caesar's Revenge».
Publications of the Modern Language Association of America 30, 4. December 1915.

†7549 Bab, Julius: Reinhardt und Shakespeare.
Gegenwart 83², 1914. S. 408—10.

†7550 Bab, Julius: Der deutsche Shakespeare. I—III.
Die Schaubühne (Berlin). Bd. X, 1914. S. 293—95, 326—28, 345—47. — [Gundolfs Ausgabe.]

7551 Bab, J.: Der lebendige Shakespeare.
Basler Nachrichten. 23. 4. 1916.

7552 Bab, Julius: Der lebende Shakespeare.
Berliner Börsen-Zeitung 1916. Nr. 181.

7553 Bacon, Francis: Selected Essays set for the Certificate Examination, 1915. Edited by A. F. Watt and A. J. F. Collins. London: Clive 1914. 63 S.

7554 Bacon: Ein falscher Eckstein.
Pädagog. Blätter f. Lehrerbildung 1915. S. 273.

7555 Bacon oder Shakespeare?
«Hochland». Bd. XII, 1915. H. 8.

†**7556** Barth, Hermann: Das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare und seiner Vorgänger. [Studien zur englischen Philologie. LII.] Halle: Niemeyer 1914. XI, 203 S.
Rez.: DLZ. 1915. Sp. 250. (Fr. Brie.) — Jb. 52, 241—43. (Max Förster.) — Engl. Studien 50, 146—47. (W. Franz.) — Beibl. zur Anglia 27, 4—9. (A. Eichler.)

†**7557** Bartlett, Henrietta C., and Pollard, Alfred W.: A Census of Shakespeare's Plays in Quarto. 1594—1709. New Haven: Yale University Press 1916. (London: Milford; Oxford: University Press.) XLI, 153 S.

7558 Bastide, Ch.: La France et les Français dans le théâtre de Shakespeare.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

7559 Baudiš, Jos.: Beiträge zur Kritik der čechischen Shakespeareübersetzungen.
Časopis pro Moderní Filologii a Literatury V, 1916. H. 3.

†**7560** Baxter, James Phinney: The Greatest of Literary Problems. The Authorship of the Shakespeare Works. An Exposition of all Points at Issue from their Inception to the Present Moment. With Illustrations. Boston and New York: Houghton Mifflin Co. 1915. XXVIII, 685 S.

†**7561** Beaumont, Joseph: The Minor Poems. Edited from the Autograph Manuscript with Introduction and Notes. By Eloise Robinson. London: Constable & Co., Ltd. 1914. XLIII, 463 S.
Rez.: Jb. 50, 247—48. (Max Förster.) — The Athenaeum 1914, I. S. 193—94.

†**7562** Becker, G.: «The Adventures of Don Simonides». Ein Roman von Barnabe Rich und seine Quelle.
Archiv 131, 1914. S. 64—80.

7563 Beer, Taco H. de: Van waar de naam Shakespeare?
Vaderland. 2. Aug. 1914. Morgenbl.

7564 Beer, Taco H. de: Shakespeare of Bacon.
Vaderland. 25. Juli 1914. Abendbl.

7565 Bencke, Albert: Shakespeare als Patriot und Kritiker seiner Landsleute.
«Hochland.» Bd. 13, 1916. H. 8.

†**7566** Bergeder, Fritz: Die periphrastische Form des englischen Verbums im 17. Jahrhundert. Halle a. S.: Kaemmerer 1914. 86 S.
Diss. Halle.

†**7567** Berger, K.: Shakespeare ein deutscher Dichter.
Velhagen u. Klasings Monatshefte 1915, Februar. S. 234—40.

†**7568** Berghäuser, Wilhelm: Die Darstellung des Wahnsinns im englischen Drama bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Mainz: Schneider 1914. 94 S.
Diss. Gießen.

7569 Berzeviczy, A. v.: Shakespeare und die ungarische nationale Psyche.
Pester Lloyd. 8. 2. 1916.

†**7570** Berzeviczy, Albert de: Le surnaturel dans le théâtre de Shakespeare. Traduit du hongrois. Paris: Fontemoing 1914. 177 S.
Vgl. 6771*.

7571 Bewer, M.: Bismarck und Shakespeare.
Allg. Deutsche Lehrerzeitung 1914. Nr. 13.

†**7572** Bickley, Francis: The Life of Matthew Prior. London: Pitman & Sons 1914. VI, 295 S.

7573 Bischoffberger, Elise: Der Einfluß John Skeltons auf die englische Literatur.
Diss. Freiburg i. B. 1914. 80 S.

7574 Bismarck und Shakespeare.
Der Türmer. Bd. XVII, 1915. H. 13.

7575 Blackmore, S. A.: The Preternatural Element in Shakespeare.
American Catholic Quarterly Review, Philadelphia. October 1913.

7576 Blake, Harriet Manning: Golding's Ovid in Elizabethan Times.
The Journal of English and Germanic Philology. January 1915.

7577 Bleibtreu, Karl: Der große Shakespeare-Schwindel.
«Die Ähre» 2, 1914. Nr. 41—42.

†7578 Bleibtreu, Karl: Die Wilddieberei «Shakespeares».
Die Persönlichkeit. Jg. 1, 1914. S. 44—51.

†7579 Blomberg, Adelheid Maria Freiin v.: Bacon — Shakespeare? Der Wahrheit die Ehre! Ein Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Frage. Karlsruhe u. Leipzig: Gutsch [1913]. 111 S.
Rez.: Jb. 50, 217—18. (Max Förster.)

†7580 Boas, F. S.: The University-Drama in the Tudor Age. Oxford: Clarendon Press 1914. 426 S.
Rez.: The Journal of English and Germanic Philology XIV, 3. (C. R. Baskervill.) — Modern Language Notes 30, 4, 1915. (C. F. Tucker Brooke.)

7581 Boerschel, Ernst: Shakespeare, Englands größter — Ankläger.
Kreuz-Zeitung 1914. Nr. 379.

†7582 Bogeng, G. A. E.: Shakespeareiana. (Zum 23. April 1916.)
Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 1916. S. 29—32.

7583 Bolze, W.: Shakespeare als Lyriker.
Gegenwart 1914. Nr. 31.

7584 Bonnard, G.: La Controverse de Martin Marprelate 1588—1590. Episode de l'histoire littéraire du puritanisme sous Elizabeth. Genève: Jullien 1916. XV, 237 S.

†7585 *Book*, A, of Homage to Shakespeare. 1916. Ed. by Israel Gollancz. Oxford: Milford 1916. XXX, 557 S.
Vgl. Schlesische Zeitung 1916. Nr. 625. (Alfred Schneider.)

†7586 Borinski, K.: Die antike Kunst in Poetik und Kunsttheorie. [Das Erbe des Altertums. H. 9.]) Leipzig: Dieterich 1914. XV, 324 S.
Rez.: Jb. 51, 248—50. (A. Brandl.)

†7587 Boyer, Clarence Valentine: The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy. London: Routledge 1914. XII, 264 S.

†7588 Brandl, Alois: Thomas Elyots «Verteidigung guter Frauen» 1545) und die Frauenfrage in England bis Shakespeare. Anhang: Thomas Elyots «Schutzmittel gegen den Tod» (1545).
Jb. 51, 111—70.

7589 Brandl, Alois: Shakespeares Deutscher Gedächtnistag.
Berliner Tageblatt 1916. Nr. 220.

†7590 Braun, Hanns: Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare. Nürnberg: Lotter 1916. VIII, 115 S.
Diss. München.

†7591 Brie, Friedrich: William Baldwin als Dramatiker.
Anglia 38, 1914. S. 157—72.

†7592 Brie, Fr.: Shakespeare und die Impresa-Kunst seiner Zeit.
Jb. 50, 9—30.

7593 Brie, Friedrich: Shakespeare in seiner Zeit.
Frankfurter Zeitung 1916. Nr. 113.

†7594 Brie, Friedrich: Imperialistische Strömungen in der englischen Literatur.
Anglia 40, 1916. S. 1—200.

†7595 Briggs, W. D.: Recovered Lines of Ben Jonson.
Modern Language Notes 29, 1914. S. 156—57.

7596 Briggs, W. D.: Source-Material for Jonson's Plays.
Modern Language Notes XXXI, 4. April 1916.

†7597 Briggs, William Dinsmore: Studies in Ben Jonson II—V.
Anglia 38, 1914. S. 101—20. — 39, 1916. S. 16—44, 209—52, 303—18. — Vgl. 7120[56].

†7598 Brotanek, R.: Shakespeare über den Krieg.
Jb. 52, 1916. S. XVI—XLVIII.

†7599 Brown, Mary Elizabeth: Dedication. An anthology of the forms used from the earliest days of book-making to the present time. New York and London: Putnam 1913. VIII, 470 S.

†7600 Bryant, Frank Egbert: A History of English Balladry and Other Studies. Boston: Badger 1914. 443 S.

7601 Bubert, Alexander: Samuel Daniels «Cleopatra» und «Philotas» und Samuel Brandans «The Virtuous Octavia».
Diss. Königsberg 1913. 95 S.

7602 Buchwald, G. v.: Bacon ist Shakespeare.
Der Türmer. Febr. 1914. S. 767—75.

7603 Cairns, William B.: Shakespeare in America.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

7604 Call, W. T.: A Plea for Shakespeare and Whitman. Brooklyn: Call 1914.

†7605 Cargill, Alexander: Shakespeare the Player, and Other Papers Illustrative of Shakespeare's Individuality. London: Constable 1916. 174 S.

†7606 Caro, J.: Bernard Shaw und Shakespeare I—II.
Die Neueren Sprachen 22, 1915. S. 433—48, 509—25.

7607 Carpentier, J. C.: The Abbé Prévost and Shakespeare.
The Modern Language Review 1915, 2.

†7608 Carter, Huntly: The Theatre of Max Reinhardt. London: Frank & Palmer 1914. 332 S.

7609 Cervantes und Shakespeare. (1916.) [Stimmen der Tagespresse.]
Berliner Börsen-Zeitung. Nr. 191. — Berliner Börsen-Courier 191. (Edgar Steiger.) — Propyläen (Münchener Zeitung). Nr. 30. (Th. Heuß.) — Tägliche Rundschau. Unterh.-Beil. Nr. 94. (K. Strecker.) — Magdeburger Zeitung. Nr. 302. (Carl Heine.) — Neue Welt 17. (F. Diederich.) — Badische Presse 182 u. 184.

†7610 Chapman, Georg: The Plays and Poems. 3 vols. II: The Comedies. Edited with Introductions and Notes by Thomas Mave Parott. London: Routledge & Sons, Ltd. [1914]. XI, 911 S.
Rez.: Engl. Studien 48, 1915. S. 321—22. (E. Koeppel.) — Jb. 50, 238—39. (Max Förster.)

†7611 Claassen, Wilhelm: Michael Drayton's «England's Heroical Epistles». Eine Quellenstudie. Borna- Leipzig: Noske 1913. VI, 72 S.
Diss. Straßburg 1914.

7612 Clarke, Sir Ernest: David Garrick and Junius.
The Nineteenth Century and after. January 1914.

7613 Coleridge, I. T.: Lectures and Notes on Shakespeare and other English Poets. [Bohn's Popular Library.] London: Bell 1914. 564 S.

7614 Collin, Chr.: Fra Shakespearetidens idékamp.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

†7615 Colmer, Francis: Shakespeare in Time of War. Excerpts from the plays arranged with topical allusion. London: Smith Elder & Co. 1916 XXXVI, 172 S.

7616 Conley, C. H.: An Instance of the Fifteen Signs of Judgement in Shakespeare.
Modern Language Notes XXX, 2. February 1915.

†7617 Conrad, Hermann: Anfängerstil und Jugendstil Shakespeares.
Preußische Jahrbücher 1914, Juni. S. 442—91.

†7618 Conrad, Hermann: Ein neues Buch über Shakespeare.
Preußische Jahrbücher 1914, November. S. 235—51. [Zu Schmidt, Joh. E.: Sh's Dramen und sein Schauspielerberuf.]

†7619 Conrad, Hermann: Marlowe's «Edward II» in der Ausgabe von Briggs mit einem Seitenblick auf Fleays Shakespeare-Forschung und englische Textkritik.
Zs. f. französ. u. engl. Unterricht 14, 1915. S. 298—315, 448—462.

†7620 Conrad, Hermann: Shakespeares ewiges Leben. Zur dreihundertjährigen Wiederkehr seines Todestages.
Preußische Jahrbücher 164, 1916. S. 201—36.

†7621 Conrad, Hermann: Neueinstudierung von Shakespeares Dramen im Deutschen Theater.
Preußische Jahrbücher 155, 1914. S. 177—84, 364—70, 554—62.

7622 Cooper, Clyde Barnes: Some Elizabethan Opinions of the Poetry and Character of Ovid. Chicago: The University of Chicago Press 1915.

†7623 Cowl, R. P.: The Theory of Poetry in England. Its development in doctrines and ideas from the sixteenth century to the nineteenth century. London: Macmillan & Co. 1914. 319 S.
Rez.: Archiv 134, 469 (A. Brandl). Engl. Studien 49, 299—300 (J. Hoops.)

†7624 Creizenach, W.: Kunstausdrücke der englischen Theatersprache im Zeitalter Shakespeares.
Jb. 51, 189—90.

†7625 Czeke, Marianne von: Das ungarische Shakespeare-Jahrbuch. [II.]
Ungarische Rundschau 3, 1914. S. 722—26.

†7626 Daffis, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1913.
Jb. 50, 250—275.

†7627 Daffis, Hans: Shakespeare in Deutschland.
Der Bazar (Berlin). Jg. 60. Nr. 16. 20. April 1914. S. 224.

†7628 Daffis, Hans: Shakespeare-Literatur.
Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. 8. April 1916. Nr. 82. S. 409—11.

†7629 Daffner, Hugo: Haydn und Shakespeare.
Jb. 50, 51—59.

†7630 Danchin, F. C.: Etudes critiques sur Christopher Marlowe. I, II.
Revue germanique IX, 566—87; X, 52—68. 1914. Vgl. 7140[30].

†7631 Delcourt, Joseph: Essai sur la langue de Sir Thomas More d'après ses oeuvres anglaises. Paris: Didier 1914. XXVIII, 471 S.
Rez.: Beibl. z. Anglia 27, 1916. S. 97—102. (E. Ekwall.) — Engl. Studien 49, 125—26. (W. Franz.)

†7632 Della Casa, Giovanni: Galateo of Manners and Behaviours. A Renaissance Courtesy Book. With an Introduction by J. C.. Spingarn. Boston: The Merrymount Press 1914. 1230 S.
The Humanist's library VIII.
Rez.: Jb. 52, 197—98. (A. Brandl.)

†7633 Demblon, Célestin: L'auteur d'Hamlet et son monde. Avec portraits de Roger Manners, cinquième Comte de Rutland d'après la peinture du château de Belvoir, et de ses amis et contemporains. Paris: Librairie des Bibliophiles 1914. XVIII, 416 S.

†7634 Demblon, Célestin: L'auteur d'Hamlet et son oeuvre. (La théorie baconienne, exposé et réfutation. — Le mystère des premières pièces dévoilé. — Les Rutlands, le château de Belvoir et la forêt de Sherwood. — Le règne d'Elizabeth et la conspiration d'Essex. — Les prédécesseurs de Rutland. — Les pièces de la maturité. — Dernières énigmes expliqueés.) Paris: Ferdinando 1914. XVIII, 416 S. 9 Porträts.

†7635 Dempewolf, Walter: Shakespeares angebliche Modelle. Jena: Neuenhahn 1914. 90 S.
Diss
Rez.: Jb. 50, 259—60. (Max Förster.)

†7636 Detlefsen, Hans: Die Namengebung in den Dramen der Vorgänger Shakespeares. Diss. Kiel. Schleswig: Bergas 1914. IX, 60 S.
Rez.: Jb. 52, 257—60. (Max Förster.)

†7637 Deutschbein, M.: Shakespeare und die Renaissance.
Die Neueren Sprachen 23, 1916. S. 9—21.

†7638 Dibelius, Wilhelm: Dickens und Shakespeare.
Jb. 52, 1916. S. 76—83.

7639 Dietze, E.: Shakespeare-Bacon I—III.
«Natur und Gesellschaft.» Jg. 3, 1915. H. 3ff.

7640 Doccioli, M.: Fonti italiane dei drammi di Guglielmo Shakespeare. Lodi: Aip. C. Biancardi 1914. 178 S.

†7641 Drummond of Hawthornden, William: The Poetical Works. With «A Cypresse Grove». Ed. by L. E. Kastner. I, II. [Publications of the University of Manchester. English Series, V and VI.] Manchester: University Press 1913. CXVII, 254; XV, 433 S.
Rez.: Beibl. zur Anglia 25, 361—64. (Manfred Elmer.) — Jb. 50, 246. (M. Förster.)

†7642 Dubislav, Georg: Beiträge zur philologischen Erklärung des Shakespeare-Textes.
Anglia 38, 1916. S. 45—74.

7643 Dünwald, Willi: Shakespeare.
«März.» Bd. 10, 1916. Nr. 16.

7644 Durning-Lawrence, E.: The Second Folio of Shakespeare's Plays, 1632.
Notes and Queries 1914, I, 11.— Dazu ebda. I, 73.

†7645 Dutton, George B.: Theory and Practice in English Tragedy, 1650—1700.
Englische Studien 49, 1915/16. S. 190—219.

†7646 Eaton, H. A.: The Songs and Sonnets of John Donne.
The Sewanee Review. January 1914. S. 50—72.

†7647 Eelbo, Bruno: Bacons entdeckte Urkunden. T. 1—3. Leipzig: Degener 1914—16. 483 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 239—40. (Max Förster.) — Lit. Ztbl. 1915, 49. (B. Neuendorff.) — «Weltwissen» 3, 1914. Nr. 49—50. (G. Holzer.)

†7648 Eichler, Albert: Zur Technik der Lauschszene bei Shakespeare.
Engl. Studien 50, 1916. S. 17—50.

7649 *Elizabethan Dramatists*, The Chief, excluding Shakespeare. Selected Plays by Lyly, Peele, Greene, Marlowe, Kyd, Chapman, Jonson, Dekker, Marston, Heywood, Beaumont, Fletcher, Webster, Middleton, Massinger, Ford, Shirley. Ed. from the Original Quartos and Folios with Notes, Biographies and Bibliographies by William Allan Neilson. New Edition. Boston and New York: Houghton Mifflin Co. 1916. VI, 878 S.
Vgl. 6157[a].

7650 Elster, Hanns Martin: Shakespeare und unsere Zeit.
Mannheimer Tageblatt 1914. Nr. 109.

7651 Elster, Hanns Martin: Shakespeares Kinder.
Tägliche Rundschau (Berlin) 1914. Unterh.-Beil. Nr. 95.

7652 Enderling, Paul: Zwei Shakespeare-Fragen.
Kriegs-Lese 7, 1916. Nr. 33.

†7653 *English Comedies*, Representative. With Introductory Essays and Notes, an Historical View of our Earlier Comedy, and other Monographs. By Various Writers under the General Editorship of Charles Milles Gayley. New York and London: Macmillan.
Vol 1: From the Beginnings to Shakespeare. 4. Abdr. 1912. XCII, 686 S.
Vol. 2: The Later Contemporaries of Shakespeare: Ben Jonson and Others. 1913. LIX. 586 S.
Vol, 3: The Later Contempories of Shakespeare. 1914.
Rez.: Jb. 50, 227—228. (Max Förster.)

7654 Ernst, Fritz: Der Zürcher Shakespeare.
«Der Lesezirkel» (Zürich). Jg. III, 1916. H. 9.

7655 *Essays* and Studies by Members of the English Association. Vol. IV. Collected by C. H. Herford. Oxford: Clarendon Press 1913. 182 S.
Rez.: Jb. 50, 234—35. (Max Förster.)

7656 Eulenberg, Herbert: Shakespeare und meine Wenigkeit.
Frankfurter Zeitung 1916. Nr. 113.

7657 Faggi, A.: Francesco Bacone e il suo concetto della poesia.
Atti del R. Istituto Veneto 73, 1916. H. 8.

†7658 Fansler, Harriot Ely: The Evolution of Technic in Elizabethan Tragedy. Chicago and New York: Row, Peterson and Company [1914]. 2 Bl., 283 S.
Thesis. Columbia-University.
Rez.: DLZ. 1915. Sp. 2049—51. (A. Eichler.) — Archiv 134, 469—70. (A. Brandl.) — Lit. Ztbl. 1915, 694—95. (B. Neuendorff.) — The Modern Language Review. July 1915. (O. L. Hatcher.)

7659 Farnam, H. W.: Shakespeare as an Economist.
Yale Review. N. S. Vol. 2, 1914. S. 436—55.

†**7660** Farquhar, George: A Discourse upon Comedy, The Recruting Officer, and the Beaux Stratagem. Ed. by Louis A. Strauss. London: D. C. Heath & Co. [1914.] LVII, 358 S.
The Belles-Lettres Series. Sect. III.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 263. (Max Förster.)

7661 Fassini, S.: Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del settecento. Turin: Fratelli Bocca 1913. 191 S.

7662 Fehr, B.: Zum Fall «Shaw contra Shakespeare».
Die Neueren Sprachen. 22. Bd., 1915. H. 10.

7663 Fehr, Bernhard: Unser Shakespeare.
Westermanns Monatshefte 120, 1916. 717.

†**7664** Fischberg, Paul: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke 1913.
Jb. 50, 1914. S. 137—41.

†**7665** Fischberg, Paul: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1914.
Jb. 51, 214—17.

†**7666** Fischberg, Paul: Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen 1915.
Jb. 52, 1916. S. 190—192.

†**7667** Fischer, Bernhard: Otto Ludwigs Trauerspielplan «Der Sandwirt von Passeier» und sein Verhältnis zu den «Shakespearestudien». Anklam: Poettcke 1916. 68 S.
Diss. Greifswald.

†**7668** Fischer, M.: Zum Stil des Elisabethanischen Madrigals.
Archiv 133, 1915. S. 1—44.

7669 Fletcher, R. H.: A Brief Shakespearean Glossary. Grammar and Booklet of other information necessary to students. The Torch Press, Cedar Rapids, 1913.

†**7670** Förster, M.: Altenglische Bühnenrekonstruktionen von 1836.
Jb. 52, 1916. S. 189—90.

†**7671** Förster, Max: Die Überlieferung der Shakespeareschen Dramen. Vortrag gehalten auf der 12. Hauptversammlung des Sächsischen Neuphilologen-Verbandes in Chemnitz. Marburg: Elwert 1914. S. 4—12.
Aus: Die Neueren Sprachen.

7672 Forsythe, R. S.: The Relations of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama. [Columbia University Studies in English Comparative Literature.] New York: Lemcke 1915. 14, 483 S.

†**7673** Fränzel, Walter: Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert. [Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte. Hrsg. von Karl Lamprecht. H. 25.] Leipzig: Voigtländer 1914. VIII, 233 S.
Ein Teil (S. 1—155) Diss. Leipzig 1913.

7674 Franck, Hans: Shakespeare.
Die Masken. Bd. XI, 1916. Nr. 16.

†**7675** Francke, O.: Elisabeth Schneider.
Jb. 50, 96—100.

7676 Francke, O.: Ernst von Wildenbruch und Shakespeare.
Hamburger Fremdenblatt, Beilage, 1915. Nr. 14.

†**7677** Franz, W.: Shakespeare als Kulturkraft in Deutschland und England. Tübingen: Kloeres 1916. 43 S.

†**7678** *Fratres Roseae Crucis*: Secret Shakespearean Seals. Revelations of Rosicrucian Arcana. Discoveries in the Shakespeare Plays, Sonnets, and Works, printed circa 1586—1740 of «Secreti Sigilli», Concealed Author's Marks and Signs. Illustrated by Photo-Facsimiles. Nottingham: Jenkins 1916. 88 S., 73 Taf.

†7679 Freeburg, Victor Oscar: Disguise Plots in Elizabethan Drama. A study in stage tradition. New York: Columbia University Press 1915. 241 S.
Dazu: Modern Language Notes 31, 3, March, 1916.
Rez.: Archiv 134, 468. (A. Brandl.)

7680 Friedrich, Ernst: John Marstons Tragödie «The Insatiate Countess». Verhältnis zu den Quellen, Charakterzeichnung und Stil.
Diss. Königsberg 1. Pr. 1913. 74 S.

†7681 Friedrich, P.: Der deutsche Shakespeare.
Bühne und Welt 16, 1913:14. S. 346—50.

†7682 Friedrich, Paul: Studien zur englischen Stenographie im Zeitalter Shakespeares: Timothe Brights Characterie entwicklungsgeschichtlich und kritisch betrachtet. Mit einem Anhang: Neue Gesichtspunkte für stenographische Untersuchungen von Shakespeare-Quartos, dargelegt an der ersten Quarto der «Merry Wives of Windsor» 1602. Leipzig: Köhler 1914. 95 S.
Aus: Archiv für Schriftkunde. Jg. 1.
Diss. Leipzig.
Rez.: Jb. 52, 206—210. (M. Förster.) — Archiv 134, 472. (A. Brandl.)

†7683 Friedrichs, Ernst: Shakespeare und Katharina II.
Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage, 1916. Nr. 3.

†7684 Friedrichs, Ernst: Shakespeare in Rußland.
Engl. Studien 50, 1916. S. 106—136.

†7685 Fries, Albert: Über Shakespeares Versstil. [Vortrag, gehalten in der Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur. 17. 5. 1916f.]
DLZ. 1916. Sp. 1200—01, 1616—20.

7686 Fröhlich, Karl: Quellenstudien zu einigen Dramen James Shirley's. Herford: Gebr. Heidemann 1913. VII, 80 S.
Diss. Kiel.
Rez.: Jb. 50, 142. (Max Förster.)

†7687 Gálvez, José Maria: Guevara in England nebst Neudruck von Lord Berners' «Golden Boke of Marcus Aurelius» (1535). [Palaestra. 109.] Berlin: Mayer & Müller 1916. XVI, 444 S.
Rez.: DLZ. 1916, 1284—86. (Fr. Brie.)

†7688 Gayley, Charles Mills: Beaumont, the Dramatist. A Portrait. With some Account of his Circle, Elizabethan and Jacobean, and of his Association with John Fletcher. New York: The Century Co. 1914. 445 S.

7689 Gayley, Ch. M.: Representative English Comedies. Vol. III. The Later Contemporaries of Shakespeare. New York: The Macmillan Co. 1914.

7690 Gehrlein, K.: Shakespeare als Philosoph.
«Xenien» (Leipzig) 1914. S. 228—32.

7691 Gilmer, Albert Hatton: King Shakespeare. Boston and New York: Ginn & Co. 1916.

†7692 Gothein, Marie Luise: Geschichte der Gartenkunst. Bd. 1, 2. Jena: Diederichs 1914.
Bd. 1: Von Ägypten bis zur Renaissance in Italien, Spanien und Portugal. Mit 311 Tafeln. VII. 446 S.
Bd. 2: Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart. Mit 326 Tafeln. 506 S.
Rez.: Jb. 50, 222—25. (Max Förster.) — DLZ. 1915, 1213—19, 1261—66. (Carl Neumann.)

7693 Gothein, Marie Luise: Der lebendige Schauplatz in Shakespeares Dramen.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

†7694 Grabau, Carl: Zeitschriftenschau (1913).
Jb. 50, 142—165.

†7695 Grabau, Carl: Zeitschriftenschau (1914).
Jb. 51, 218—44.

7696 Graf-Lomtamo, Josefine: Shakespeares Urteil über Briten und Franzosen.
Hamburger Nachrichten 1916. Nr. 200.

†7697 Graves, T. S.: The «Act Time» in Elizabethan Theatres. Chapel Hill: University 1915. 32 S.
— Studies in Philology of the Philological Club of the University of North Carolina. Vol. XII. Nr. 3. P. 103—134.
Rez.: Jb. 52, 198—202. (A. Brandl.) — Engl. Studien 50, 142—45. (A. Eichler.) — The Modern Language Review 11, 1. January 1916. (W. J. Lawrence.)

†7698 Graves, T. S.: The Court and the London Theatres during the Reign of Elizabeth. A dissertation. The University of Chicago. Menasha, Wis.: The Collegiate Press, George Banta Publishing Co. 1913. 93 S.
Rez.: Archiv 134, 469. (A. Brandl.) — Jb. 52, 198—202. (A. Brandl.) — Modern Language Notes 31, 1. January 1916. (D. H. Miles.) — The Journal of English and Germanic Philology 14, 3. (J. Q. Adams.)

†7699 Graves, T. S.: The Origin of the Custom of Sitting on the Stage.
The Journal of English and Germanic Philology XIII, 1, 1914. S. 104—109.

7700 Graves, T. S.: Tricks of Elizabethan Showmen.
Reprinted from the South Atlantic Quarterly. Vol. 14, 1915.

†7701 Graves, T. S.: The Political Use of the Stage During the Reign of James I.
Anglia 38, 1914. 137—56.

7702 Greenwood, G. G.: Is there a Shakespeare Problem? With a Reply to Mr. J. M. Robertson and Mr. Andrew Lang. London: Lane 1915. 640 S.

7703 Grey, W. W.: A List of English Plays written before 1643 and printed before 1700. New York: Stechert 1916. 11, 159 S.

7704 Gregori, F.: Shakespeare.
Deutscher Wille. Des «Kunstwarts». 29. Jahrg., 1916. H. 14.

7705 Grønbech, Vilh.: Shakespeare og det forshakespeareske drama.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

†7706 Gross, Edgar: Johann Friedrich Ferdinand Fleck. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters. Mit 5 Tafeln. [Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 22.] Berlin: Selbstverl. d. Gesellsch. f. Theatergesch. 1914.
Zu Shakespeare: Vgl. Register S. 207.

†7707 Gross, Edgar: Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare.
Jb. 51, 1—33.

†7708 Gundolf, Friedrich: Goethe. Berlin: Bondi 1916. 795 S.
Shakespeare: Vgl. Register S. 792; besonders: S. 23ff., 94ff., 119ff., 126ff. 689ff.

†7709 Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. 2. durchgesehene Auflage. Berlin: Bondi 1914. VIII, 359 S.
Rez.: DLZ. 1916, 508—11. (A. Eichler.)

7710 Gutmann, Joseph: Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson. Würzburg 1913. 102 S.
Diss. München.
Rez.: Jb. 50, 239—41. (Max Förster.)

†7711 Haberl, Meinrad: Die Entwicklung des optischen und akustischen Sinnes bei Shakespeare. Berlin: R. Trenkel 1913. 70 S.
Rez.: Beibl. zur Anglia 26, 298—99. (B. Fehr.) — Archiv 134, 471—72 (A. Brandl).

7712 Hagen, Otto: Shakespeare und wir.
Vossische Zeitung (Berlin), Sonntagsbeilage, 1915. Nr. 2.

†7713 Hales, Stephen S.: Shakespeare's Religion. Stratford-on-Avon: Shakespeare Press (W. Jaggard) 1916. 32 S.

†7714 Hanford, J. H.: The Debate Element in the Elizabethan Drama.
In: Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of G. L. Kittredge. Boston and London: Ginn. 1913. S. 445—56.

†7715 Harden, Maximilian: Theater I, II, III. [Der Shakespeare-Zyklus des Deutschen Theaters in Berlin.]
Die Zukunft. 14., 21., 28. Februar 1914. S. 205—29, 239—51, 273—93.

†7716 Hardt, Ernst: Prolog zu einer Shakespeare-Aufführung im Herbste des Jahres 1914.
Jb. 52, 1916. S. 2.

†7717 Harman, Edward George: Edmund Spenser and the Impersonations of Francis Bacon. London: Constable & Co. 1914. XV, 608 S.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 240. (Max Förster.) — Lit. Ztbl. 1914, 1498. (B. Neuendorff.)

†7718 Haupt, Richard Wilhelm: Quellenstudien zu Lees «Mithridates, King of Pontus». Kiel: Schmidt & Klauing 1916. 47 S.
Diss.
Rez.: Jb. 52, 1916. 262—63. (Max Förster.)

†7719 Hauptmann, Gerhart: Deutschland und Shakespeare.
Jb. 51, VII—XII.

7720 Hauri, G.: Ist Bacon Shakespeare?
Der Türmer 1914. Bd. XVI. H. 7.

7721 Haussmann, Conrad: Shakespeares Wirkung auf Goethe.
«März.» Bd. X, 1916. Nr. 16.

7722 Heller, Bernhard: Wallenstein, Macbeth, Julius Caesar.
Ungarische Rundschau. Bd. III, 1915. H. 4.

†7723 Herald, Heinz: Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. Mit 11 Szenenbildern nach Entwürfen der Maler des Deutschen Theaters und einem Porträt. Berlin: Lehmann (1915). 236 S.
S. 67—82: Der Shakespeareregisseur.
Rez.: Lit. Ztbl. 1916, 896. (H. Knudsen.)

†7724 Herford, C. H.: Shakespeare. [The People's Books.] London: Jack 1914. 93 S.

7725 Herford, C. H.: Shakespeare's Treatment of Love and Marriage.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

†7726 Hernried †, E.: Weltanschauung und Kunstform von Shakespeares Drama.
Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 9, 1914. S. 502—34.

7727 Herrick, Robert: The Poetical Works ed. by F. W. Moorman. Oxford: Clarendon Press 1915.

7728 Herz, Hermann: William Shakespeare.
«Die Bücherwelt.» Bd. XIII, 1916. H. 9.

7729 Hesse, O. E.: Francis Bacon und wir.
Kriegslese VII, 1916. Nr. 17.

7730 Hesse, O. E.: Die Lösung der Bacon-Shakespeare-Frage.
Königsberger Hartungsche Zeitung. 13. 8. 1916.

†7731 Hettler, Albert: Roger Ascham, sein Stil und seine Beziehung zur Antike. Ein Beitrag zur Entwicklung der englischen Sprache unter dem Einfluß des Humanismus. Elberfeld 1915: Wuppertaler Dr. 100 S.
Diss. Freiburg i. B.

7732 Heuss, Theodor: Shakespeare und Cervantes.
«Die Hilfe» 1916. Nr. 16.

7733 Hevesi, Alexander: Wer soll Shakespeare feiern?
Der Merker 1916, Bd. VII. H. 6.

†7734 Hill, Wilhelm: Die deutschen Theaterzeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts. Weimar: Duncker 1915. VI. 154 S.
Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. H. 49.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 248—49. (Max Förster.) — DLZ. 1916, 1346—48. (A. v. Weilen.) — Lit. Ztbl. 1916, 653—54. (H. Knudsen.) — Zs. für Bücherfreunde 7, 2, 1915. Sp. 422. (G. Witkowski)

†7735 Hirschberg, Leopold: Shakespeares Lyrik in der deutschen Musik. Zur Dreihundertjahrfeier mit dem Erstdruck eines Weberschen Liedes dargebracht.
Westermanns Monatshefte 60, 1916. S. 262—68.

†7736 Holler, B.: Wallenstein, Macbeth, Julius Caesar.
Ungarische Rundschau III, 1914. S. 905—23.

7737 Holzer, G.: Vier Aufsätze über die Shakespeare-Bacon-Frage. 2. Aufl. Hamburg (1914).

†7738 Holzer, G.: Goethe und Shakespeare.
Sonder-Abdr. aus der «Heidelberger Zeitung». 11. Juli 1914.
Vorher: Neue Metaphysische Rundschau. Jg. 21, 1914. S. 129—33.

7739 Holzer, G.: Zur Shakespeare-Frage.
Der Merker 1916, Bd. VII. H. 6.

†7740 Holzer, G.: Das Shakespeare-Problem auf die kürzeste Formel zurückgeführt.
Flugblatt. Heidelberg, 31. III. 1914. «Nachwort» dazu, 31. III. 1915.

†7741 Holzer, G.: Das Sphinx-Rätsel der Neuzeit, ein Lösungsversuch, allen Shakespeare-Verehrern und Wahrheitsfreunden gewidmet. Heidelberg: Weiß 1915. 76 S.

7742 Holzer, G.: Bruno Eelbos «Baconurkunden».
Sonder-Abdruck aus der Zeitschrift «Weltwissen». Jg. III, 1914. Nr. 49—50.

7743 Honig, E.: Shakespeare bei Reinhardt.
Deutschland. Zs. f. Heimatkunde (Düsseldorf). Jg. V. 1914. S. 250.

7744 Hoppe, O. F.: William Shakespeares Heimat.
Schwarzwälder Bote 1914, Unterh.-Beil. Nr. 99.

7745 Huch, Rudolf: Shakespeare und Mitteleuropa.
Tägliche Rundschau. Unterhaltungs-Beilage, 1916. Nr. 145.

†7746 Hüdepohl, Adolf: Die tragische Ironie in der englischen Tragödie und Historie vor Shakespeare. Halle: Karras 1915. XIX, 153 S.
Diss.
Rez.: Jb. 52, 1916. S. 260—61. (Max Förster.)

7747 Hulme, William H.: A Note on Shakespeare's «sesa». Reprinted from The Western Reserve University Bulletin. XVIII.

7748 Hunt, Th. W.: English Literary Miscellany. Oberlin, O.: Bibliotheca Sacra Co. 1914. 14, 320 S.
Aus dem Inhalt: Elizabethan dramatic development. — English dramatic verse after Shakespeare. — Romantic element in Elizabethan letters. — Sonnets of Shakespeare.

7749 Hutchinson, J.: Another Debt of John Shakespeare.
The Athenaeum 1914, 4515. Dazu ebda. 4516 und 17.

†7750 Hutton, W. H.: Highways and Byways in Shakespeare's Country. Illustrated. [Highways and Byways Series.] London: Macmillan 1914. 464 S.
Vgl. The Athenaeum 1914, 4517.

7751 Illing, K.: Shakespeare und die Deutschen.
Deutsches Philologenblatt 1915. S. 290 — Die höheren Mädchenschulen 1915 S. 283—87.

7752 Imendörfer, Benno: Ein Gedenktag der Weltliteratur.
Norddeutsche Monatshefte. Bd. III. 1916. H. 4.
[Sh. und Cervantes.]

†7753 Jacobsohn, Siegfried: Das Jahr der Bühne. 3. Bd. 1913/14. Berlin: Oesterheld & Co. 1914. XIV, 232 S.
Rez.: Das liter. Echo XVII„ 1915. Sp. 1527—28. (Ferd. Gregori.) — Archiv 134, 457—58. (A. Brandl.)

†7754 Jacobsohn, Siegfried: Das Jahr der Bühne. 4. Bd. 1914/15. Berlin: Oesterheld & Co. 1915. 184 S.

7755 Jaeger, Gust.: 1564—1914, Shakespeare. Budapest 1914.

†7756 *Jahrbuch* der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Alois Brandl und Max Förster. 50. Jg. Mit 3 Taf. und 3 Abb. im Text. Berlin: G. Reimer 1914. XXX, 298 S.
Rez.: Kölnische Zeitung. 5. Juli 1914. (O. Francke.) — Hamburger Fremdenblatt. 19. Juli 1914. (O. Francke.) — Beibl. zur Anglia 27, 1916. S. 11—13. (L. Kellner.) — Fränk. Kurier 1914. Nr. 305. (H. Koegler.) — Das liter. Echo 17, 207—08. (Alb. Ludwig.)

†7757 *Jahrbuch* der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Alois Brandl und Max Förster. 51. Jg. Mit 2 Tafeln. Berlin: G. Reimer 1915. XII, 285 S.
Rez.: Engl. Studien 50, 1916. S. 137—42. (A. Schröer.) — Das liter. Echo 18, 1915. H. 7. Sp. 414—17. (A. Ludwig.) — Tägl. Rundschau 1915. Unterh.-Beil. 227. — Beibl. zur Anglia 27, 1916. S. 13—15. (L. Kellner.) — Zs. für Bücherfreunde. 7. 2. 1915. 423—24. (G. Witkowski.)

†7758 *Jahrbuch* der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Alois Brandl und Max Förster. 52. Jg. Mit 2 Tafeln und 2 Textbildern. Berlin: G. Reimer 1916. XLIII, 272 S.
Rez.: Das liter. Echo 19, 1916. Sp. 27—30. (A. Ludwig.)

7759 *Jahre*, Dreihundert, nach Shakespeares Tode.
Deutsche Rundschau. Bd. 42, 1916. H. 8.

7760 Jensen, Gerard Edward: The Covent-Garden Journal. By Sir Alexander Drawcansir, Knt., Censor of Great Britain. (Henry Fielding.) Vol. 1, 2. New Haven: Yale University Press 1915.

†**7761** Jones, Henry Arthur: Shakespeare and Germany. London: Whittingham and Co. 1916. 25 S.

†**7762** Jonson, Ben: The Magnetic Lady or Humors Reconciled. Ed. with Introduction ,Notes and Glossary by Harvey Whitefield Peck. [Yale Studies in English. 47.] New York: Holt 1914. XXXVI, 232 S.

7763 Jónsson, Finnur: Shakespeare i Island.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

7764 Jordan, John Clarke: Robert Greene. London: Milford 1915. 244 S.
Auch New York: Lemcke, 1916. [Columbia University Studies in English and Comparative Literature.]

†**7765** Kahane, A.: Max Reinhardts Shakespearezyklus im Deutschen Theater zu Berlin.
Jb. 50, 107—120.

†**7766** Kaibel, Franz: Dichter und Patriotismus. Die Betrachtung eines Deutschen zum dreihundertsten Todestag eines Engländers.
Jb. 52, 1916. S. 36—63.

7767 Kaibel, Franz: Denkschrift über ein Eingreifen der Shakespeare-Gesellschaft in die Bestrebungen einer Bühnenreform. Mit zwei Anlagen. a) Witz ohne Geld. Lustspiel von Beaumont und Fletcher, übersetzt von Fr. Kaibel. b) Übersetzungsprinzipien beim Elisabethanischen Drama. o. O. u. J. [Weimar 1914?]. [Manuskript in der Bibl. der deutschen Sh.-Gesellschaft.]

†**7768** Keith, Arthur: An Anthropological Study of some Portraits of Shakespeare and of Burns.
British Medical Journal. February, 28., 1914. S. 461—66.
Dazu: Germanisch-Romanische Monatsschrift 6, 1914. S. 357. (H. Mutschmann.)

†**7769** Keller, Wolfgang: Shakespeares literarisches Testament.
Engl. Studien 50, 1916. S. 1—16.

7770 Ker, W. P.: A Note on the Form of Shakespeare's Comedies.
Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1916. H. 3.

7771 Kiefer, Wilhelm: Shakespeare und unsere Zeit.
Bühne und Welt XVIII, 1914. H. 5.

7772 Kienzl, Hermann: Der deutsche Shakespeare.
Kieler Zeitung 1915. Nr. 93. — «Türmer» 16^1, 1914. S. 232—35. — Dresdner Neueste Nachrichten 1916. Nr. 109.

†**7773** Kilian, Eugen: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der Dramaturgischen Blätter zweite Reihe. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte. München und Leipzig: Müller 1914. 343 S.
S. 70—83: Die neue Münchner Shakespeare-Bühne. — S. 84—102: Shakespeares Hamlet in neuer Inszenierung. — S. 103—117: Sh.s «Timon von Athen» auf der heutigen Bühne. — S. 118—130: Zur szenischen Einrichtung von «Was ihr wollt». — S. 131 bis 153: Englische Sh.-Festspiele. — Außerdem das Register S. 340.
Rez.: Das liter. Echo 17, 1915. Sp. 57—58. (Ferd. Gregori.) — Archiv 134, 163—64. (R. Fischer.)

7774 Kimmins, Mrs. G. T.: Songs from the Plays of W. Shakespeare with Dances, as Sung and Danced by the Bermondsey Guild of Play with Incidental Music. London o. J. (1913).

7775 King, Henry, 1592—1669, sometime bishop of Chichester: The English Poems. Now first collected from various sources and edited by L. Mason. Oxford and New York: Oxford University Press 1915.

†**7776** Kingsford, Charles Lethbridge: English History in the Fifteenth Century and the Historical Plays of Shakespeare. [National Home-Reading Union Pamphlets. Historical Series. No. 1.] London: National Home-Reading Union o. J. (1916?). 31 S.

(Schluß folgt.)

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band LIII.

Zusammengestellt von **Hede Märkel.**

Adams, J. Qu., 2. Heywood's Verfasserschaft 209
Hamlet, Einzelst. 212
Albright, E. M., Elisabeth. Buchhändlerrecht 212
Alden, R. M., Zu Sh.'s Gedichten 212
Alexander, B., Sh.'s Stellung in der Weltliteratur 126
Amelung, H., Sh. in Deutschland 222
Auernheimer, R., Sh.'s Wesensart 223
Ayres, H. M., zu «Caesar's Revenge» 210

Bab, J., Sh.'s Interesse a. Menschen 224
Baskervill, C. R., Rastels Theaterunternehmungen 189
Becker, C. H., *Hamlet*-Quelle 199
Berzeviczy, A. von, Über Sh. 126
Sh. und Ungarn 216
Blake, H. M., Goldings Ovidübers. 194
Bodinus, Respublica 9
Boito, Bearb. des *Othello* 100
Bearb. des *Falstaff* 118
Brandl, Imogen auf Aran 13
Briggs, W. D., Stud. üb. Ben Jonson 207
Brockmann 128
Brotanek, R., Sh. geg. Deutschland 221
Brown, Zu den Towneley-Spielen 188
Buchhändlerrecht, elisabeth. 212

«Caesar's Revenge», Quellen 210
Campbell, *Richard III.*, Einzelst. 196
Chamberlain, H. S., Sh.'s Sonderstellung in Deutschland 222
Chapman, G., Quellen 208
Chester, R., Quellen z. «Love's Martyr» 211
Coad, O. S., *Love's Labour*, histor. Urbild zu 194
Conley, C. H., Zum *Caesar* 199
Conrad, H., Greene u. Lenz 191
Henry VI., Stilepochen in 195
— u. Marlowe's Edward II. 195
Conrad, H., Unwahrhaftigkeit in der engl. Wissenschaft 221
Cords R., Wit's Academy 48
Corelli, M., Sh.'s Schulleben 227
Crawford, A. W., *Macbeth*, Einzelst. 200
Crászár, Sh. u. Ungarn 127

Delcourt, J., Sh. u. Frankreich 214
Deutschbein, Sh. u. d. Renaissance 206
Dibelius, W., Das Nichtdeutsche in Sh.'s Wesen 223

Eichler, A., Sh.'s Technik 206
Erskine, u. Spensers Freundschaft 192
Evelyn, Charlotte d', Quellen zu Chester's «Love's Martyr» 211

Falstaff, Oper 71. 118
Farnham, Zu Sh.'s Sprache 206
Fehr, B., Hamlet ist Deutschland 224
Fischberg, B., Statistischer Überblick über Sh.-Auff. 1916 184
Fischer, M., Stil der elisabeth. Madrigale 210
Franck, H., Sh.'s Charaktere 224
Friedrichs, E., Sh. u. Rußland 215
Fries, A., Versstil Sh.'s 218
Freytag, G., Über Sh.'s Technik 96

Gilbert, Parallelismus in *Tempest* 201
Glapthorne, H., ein Nachahmer 210
Goldings Ovidübers., Quelle 194
Grabau, C., Zeitschriftenschau 188
Graves, T. S., Zum *Pericles* 201
Zwischenakte auf dem elisabeth. Theater 211
Gray, H. D., Greene u. Lodge 190
Zu Lyly's Endimion 190
Romeo, frühere Fassung 194
Sh.'s *Sonnets*, Anordnung 204
Greene, R., u. Lodge 190
Quellen 190
Vergleich mit Lenz 191

Hall, E. A., Quellen z. «*Faerie Queene*» 193
«Harrowing of Hell», Ursprung 188
Heinrich, G., *King John* 128
Heywood, J., Zweifelh. Verfasserschaft 189
Heywood, Th., Entstehung seiner Dramen 209
Hillebrand, H. N., Heywood 189
Westcotes Leben 189

Illing, K., Sh.'s sittliche Mängel 221
Imogen-Portia 24
Istel, E., Verdi u. Sh. 69

Jahresbericht V
Jensen, G. E., *Romeo*, Einzelst. 195
Jiriczek, O. L., Gregor Sarrazin 136
Jochumsson, M., Übers. d. *Hamlet* 228
Jones, M., Anspielungen auf Sh. 213
Jonson, Ben, Pasquill auf 207
Quellen zu Dramen 208
«Tale of a Tub», Datierung 208
Studien über 207
Jordan, Quellen zu Greene 190
Jürgens, W., Sh. in Weimar 174

Kean, E., Sh.-Inszenierungen 161
Keller, W., Sh.'s literar. Testament 205
Kellner, L., Exegetische Bemerkungen zu «*All's Well*» 35
Kemble, J., Sh.-Inszenierung. 160. 162
Klaar, A., Sh. in Deutschland 222
Kohler, J., Die Staatsidee Shakespeares in «*Richard II.*» 1
Macbeth, Dämonismus in 200
Köster, A., Brockmann als Hamlet 128
Kretzmann, P. E., «Harrowing of Hell» 188

Landsberg, H., Sh.'s Landsleute einst u. jetzt 223
Lessing über Sh. VII
Long, P. W., Spensers Geburtsjahr 192
Verf. von «Lay of Clorinda» 193
Lowes, J. L., Quellen zur «Faerie Queene» 193
Lufft, M., Jago ist England 221
Lütgenau, F., *Troilus* 200
Lyly, J., Endimion 190

Mackenzie, W. R., Medwall u. Lydgate 188
Madrigalkunst, englische 210
Martersteig, M., Sh.-Regie X
Martin, R. G., Entstehung v. Heywood's «Late Lancashire Witches» 209
Massinger, Ph., Quelle 209
Medwall, H., Vergl. mit Lydgate 188
Michaëlis, S., «*Hamlet*»-Auff. auf Kronborg 131
Montmorency, J. E. G. de, Sh.'s Einschätzung der Seemacht 221
Morsbach, L., Sh.'s *Sonnets* in der Überlieferung 203
Munday, A., Verfasserschaft 191
Munro, J., Anspielungen auf Sh. 213

Nicolai, Lustige Weiber 71
„ u. Verdis Oper 120
Nicoll, A., Sh. in Rußland 216

Overmans, J., Hamlet, Don Quijote, Deutschland 225

Palágyi, M., Sh.-Vortrag 125
Palmer, J., Das heutige England u. Sh. 213
Parrot, T. M., Mundays Verfasserschaft 191
Peebles, R. J., *Hamlet*, Aberglauben in 199
Pernerstorfer, E., Deutschland ist Hamlet 225
Perott, J. de, Greene's Quellen 191
Massinger's Quellen 209
Phelps, J., *Love's Labour*, Einzelst. 194
Pizzo, E., Coleridge u. Sh. 214
Pope u. Sh. 213
Porter, Ch., Bühnenrequisition in *Caesar* 211

Quiller-Couch, A., Sh. Technik in *Midsummer N.* 195

Rank, O., *Hamlet*, Schauspiel im Schauspiel 199
Rastell, J., Theaterunternehmungen 189
Reinhardt, M., Sh.-Auff. 161
Reucker, A., *As You Like It*-Auff. 147
Révy, R., Sh.-Auff. in Zürich 1916 139
Riedl, F., Sh.'s Einfluß auf die ungar. Dichtung 127
Rolland, R., Sh.'s Einfluß auf den Leser 224
Rothbarth, M., Pope u. Sh. 213
Rózsa, D., Sh.-Vorträge in Ungarn 125

Sampson, M. W., Zuhörerraum im Fortuna-Theater 212
Sarrazin, Gregor, Nekrolog auf 136
Seyferth, P., *Henry VI.*, Sh.'s Urheberschaft 196.
Schlegel-Tieck, Sh.-Übers., Wortstellungen in 218
Schiller und die deutsche Bühne 141
Schoell, F. L., Chapman's Quellen 208
Schreiber, C., Harro Harring 218
Schröer, A., Deutsche Sh.-Forschg. 223
Merchant, Sinn des 196

Schücking, *Hamlet*-Datierung 199
Schucht, H., Z. Verteidigung Sh.'s 221

Shakespeare
Anspielungen auf 213
als Regisseur 143
Aufbau der Tragödie 97
auf der deutschen Bühne 140
auf der engl. Bühne des frühen 19. Jahrh. 159
Auff. 1916 139. 215
Auff. nach dem Original 161
Auff. in Klassikerausstattung 162
Auff., komische Szenen in 173
Auff., statistischer Überblick 184
Betracht. in deutsch. Zeitungen 221
Bibliographie 212
Buchstabenverwechslungen bei 45
-Bühne in München XIII
-Bühne in Weimar 174
-Bühne, ursprüngliche XVI
-Bühnenbearbeitungen XV. 159
-Bühnendarstellungen 159. 163
u. Cervantes 225
Charaktere 214
u. Coleridge 214
Darsteller 163
Darsteller, heitere, 172
Dramentechnik 96
Dreihundertjahrfeier 222
Einfluß a. d. ungar. Dichtg. 127. 217
u. England 213
Feier in Amerika 227
Feier in England 225
Feier in Irland 228
Feier in Norwegen 227
Feier in Stratford 227
Folio von 1623, Entstehung der 205
Forschung, engl. u. deutsche 219. 223
u. Frankreich 214
Gedichte, Ausg. 212
geistiger Schwerpunkt 144
Gesamtausgaben 230
große Leidenschaften bei 218
Heldengestalten 220
in Helsingör 131
u. Imperialismus 125
Interesse am Menschen 224
Jubiläum in Ungarn 133
Jugenddramen, Studien über 137
u. Jurisprudenz 9
u. Katharina II. 215
Kenntnisse vom Krieg 220
Königsdramen 1. 195
u. der Krieg 219
Lauschszenen 206
Leben 204
Lehre vom Staat 1
u. Lessing VII
Nachwirken 213

Shakespeare
Patriotismus bei 217
u. Pope 213
Regie X
u. die Reliefbühne 140
-Renaissance XIV. 139
u. die Renaissance 206
Rolle der Frau bei 218
u. Rousseau 3
u. Rußland 215
Schaffensart 224
Schauspieler, Darstellungskunst der 225
Schicksal in Ungarn 126. 216
u. Schiller 218
Schulleben in Stratford 227
Seemacht, Einschätzung der 221
Sonderstellung in Deutschland 222
Technik 206
Toleranz 217
u. Tolstoi 215
u. Turgenjew 215
Übers. in Deutschland 218
Übers. in Ungarn 126. 134. 216
Volkspoesie bei 217
Vorträge in Ungarn 125

Werke:
All's Well, Einzelstellen 198
exegetische Bemerk. zu 35
Notes on 231
Anthony, Einschätzung der Seemacht in 221
As You Like It, Auff. 139, 144, 181
Ausg. 231
Einzelst. 197
Schriften über 231
Schulausg. 231
Übers. 183. 231
Caesar, Auff. 162
Ausg. 234
Quellen 198
Schulausg. 234
Studien zu 235
Coriolanus, Auff. 162
Ausg. 231
Schulausg. 232
Cymbeline u. Märchen aus Aran 18
Quellen 19. 25. 32
Studien zu 231
Hamlet, Aberglauben in 199
Auff. 131. 135. 139. 146. 215
Ausg. 232
Bearb. 160
erster deutscher Darsteller 128
u. Harring 218
imperialist. Leidenschaft in 126
ist Deutschland 218, 224, 225
u. Lessing VII
Quellen 199

Werke:
Schauspiel im Schauspiel 199
Schulausg. 232
Studien zu 232
Übers. XV. 228. 232
Verszahl XIX
Zwei Porträts in 163
Henry IV., Auff. 135
Ausg. 233
Studien zu 234
Henry V., Auff. 162
Staatsidee 2
Studien zu 234
Henry VI., Einzelst. 196
u. Marlowe's «Edward II.» 195
Sh.'s Urheberschaft 196
Stilepochen in 195
Henry VIII., Bearb. 160
Studien zu 234
King John, Auff. 162
Ausg. 234
Bearb. 234
Lear, Auff. 139. 146
Ausg. 235
Bearb. 159
Datierung 199
imperialist. Leidenschaft in 126
Oper 77
Schulausg. 235
Studien zu 235
Love's Labour, Auff. V
Einzelst. 194
histor. Urbild 194
Studien zu 235
Macbeth, Auff. 139. 146. 162
Ausg. 235
Bearb. 159. 236
Dämonismus in 200
Einzelst. 200
Oper 70. 72
Schulausg. 236
Studien zu 236
Übers. 217. 218
Measure f. M., Auff. 174
Bearb. 177
Studien zu 236
Merchant, Auff. 139. 146
Ausg. 236
u. englische Straßenballade 23
u. Märchen aus Aran 18
Quellen 25
Sinn des 196
Studien zu 237
Merry Wives, Bearb. 118
Oper 71. 119
Midsummer N., Auff. 135
Ausg. 237
Musik zu 69
Schulausg. 237
Studien zu 237
Technik in 195
Much Ado, Auff. 146. 160. 174
Ausg. 238
Schulausg. 238
Stoff 197
Studien zu 238
Othello, Auff. 135
Ausg. 238
Bearb. 96. 100
Nachahmung des 215
Oper 71. 94
Studien zu 238
Übers. 215
Pericles, Datierung u. Bedeutung 201
Studien zu 238
Richard II., Auff. 134
Ausg. 238
Staatsidee in 1
Typus des 143
Richard III., Auff. 135
Bearb. 159. 161
Einzelst. 196
Studien zu 239
Romeo, Auff. 135
Ausg. 239
Bearb. 160
Einzelstelle 195
frühere Fassung 194
Studien zu 239
Sonnets, Anordnung 204
in der Überlieferung 203
Petrarkismus u. Antipetrarkismus in 202
Taming, Auff. 144
Tempest, Ausg. 239
Bearb. 159
Parallelismus in 201
Philosophie in 1
Quelle 201
Schulausg. 239
Studien zu 239
Timon, Bearb. 159
Studien zu 240
Titus A., Studien zu 240
Troilus, Auff. 144
u. Homer 147
Quellen 201
Studien zu 240
tragischer Grundton in 148
Vermengung des Komischen und Tragischen 200
Twelfth N., Auff. 135. 139. 144
Ausg. 240
organische Einheit 197
Studien zu 240
Winter's Tale, Auff. 162
Ausg. 240
Studien zu 240
Wesensart 223
Zeitgenossen 207
Zitate gegen Deutschland 219
Zusammenziehungen 206

Shaw, B., Sh.-Feier in England 225
Simon, H., Sh.'s Schaffensart 224
Smith, W., *As You Like It*, Einzelst. 197
Snell, F. M., Datierung v. «Tale of a Tub» 208
Spenser, E., Auffassung der Freundschaft 192
Quellen zur «Faerie Queen» 193
Verf. von «Lay of Clorinda» 193
Stahl, L., Sh. auf der engl. Bühne des frühen 19. Jahrh. 159
Stewart, H. H., *Henry VI.*, Einzelst. 196
Stonex, A. B., Quellen zu Jonson 208
Der Wucherer im elisab. Drama 191
Stopes, Ch. C., Sh.'s Kenntnisse vom Krieg 220
Zu Sh.'s Leben 204
Strecker, K., Sh. u. Cervantes 225
Synge, J. M., The Aran Islands 16

Tatlock, J. S. P., *Troilus*, Quellen 201
Theater, Elisabeth., 211
Thelemann, A., Quellen zu *Troilus* 201
Thomas, D. L., Glapthorne ein Nachahmer 210
Thorn-Drury, G., Anspielungen auf Sh. 213
Tieck u. engl. Sh.-Inszenierungen 160
Tilley, M. P., *All's Well*, Einzelst. 198
Twelfth Night, organische Einheit 197
«Towneley-Spiele» 188

Verdi u. Sh. 69

Wallace, Ch. W., Zu Sh.'s Leben 205
Wan, L., Das Orientalische im elisab. Drama 191
Waugh, A., Sh.'s Heldengestalten 220
Westcote, S., Lebenslauf 189
Winds, A., *As You Like It*, Auff. 181
Sh. u. die Schauspielkunst 225
«Wit's Academy» 49
Quellen 51
Wittko, P., Darstellungsstil d. Schauspieler Sh.'s 225
Wolff, M. J., *Caesar*, Quellen 198
Much Ado, Stoff 197
Petrarkismus u. Antipetrarkismus in Sh.'s *Sonnets* 202
Sh. in England u. Deutschland 222

Zangwill, J., Sh. gegen Deutschland 219
Zeitschriftenschau 188

3 0081 010 700 627

SHA
JAI
I